

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Милена З. Николић

**ФИКЦИЈА И СТВАРНОСТ  
ЖЕНСКИХ ЛИКОВА  
У ДЕЛУ МАРГАРЕТ ЕТВУД**

докторска дисертација

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Milena Z. Nikolić

**FICTION AND REALITY  
OF FEMALE CHARACTERS  
IN THE WORKS OF MARGARET  
ATWOOD**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
БЕЛГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Милена З. Николич

**ФИКЦИЯ И РЕАЛЬНОСТЬ  
ЖЕНСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ  
В ПРОИЗВЕДЕНИИ МАРГАРЕТ ЭТВУД**

докторская диссертация

Белград, 2018.

**Ментор:** ванредни професор, др Новица Петровић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет.

**Чланови комисије:** редовни професор, др Радојка Вукчевић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет; ванредни професор, др Томислав Павловић, Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет.

**Датум одбране:**

### *Изрази захвалности*

Велику захвалност дугујем мом ментору проф. др Новици Петровићу на томе што ме је својим сугестијама и критичким примедбама научио како се приступа писању и стварању научног дела. Његово богато искуство, сталоженост и интелектуална подршка били су од непроцењивог значаја за мој рад.

Посебну захвалност дугујем и члановима комисије за прегледање ове дисертације, проф. др Радојки Вукчевић и проф. др Томиславу Павловићу.

Моменат који ми је донео ново надахнуће у писању и који ми је дао потврду онога што је утицало на моју првобитну одлуку да се бавим овом темом јесте сусрет са Маргарет Етвуд, те велику захвалност на искреним охрабрењима дугујем и њој.

Неизмерно хвала члановима моје породице на указаном поверењу, исказаном стрпљењу и несебичној подршци, коју су ми пружали током свих ових година, те ову дисертацију посвећујем њима.

# ФИКЦИЈА И СТВАРНОСТ ЖЕНСКИХ ЛИКОВА У ДЕЛУ МАРГАРЕТ ЕТВУД

## *Резиме*

Циљ докторске дисертације *Фикција и стварност женских ликова у делу Маргарет Етвуд* јесте да се идентификовањем и упоредном анализом елемената фикције и стварности женских ликова испитају међусобни односи фикције и стварности у делима ове савремене канадске књижевнице, полазећи од хипотезе о њиховој суштинској повезаности. Један од циљева ове дисертације јесте да се покаже, између осталог, и како женски ликови успевају да изграде свој идентитет у непријатељском окружењу кроз непрестано прожимање фикције и стварности. Посебна пажња усмерена је на идентификовање фиктивних светова и фиктивних конструката јунакиња, и утврђивање мере до које они утичу на њихово поимање стварности. Разматран је и однос јунакиња и њихових мајки, али и других женских ликова који посредно и непосредно утичу на перцепцију света деце, касније одраслих жена, као и удео који фиктивни свет, сањарења и фантазије имају у њему.

Дисертација се бави идентификовањем и анализом заједничких и дивергентних елемената односа фикције и стварности женских ликова у пет одабраних романа Маргарет Етвуд: *Госпа Пророчица* (*Lady Oracle*, 1976), *Живот пре човека* (*Life before Man*, 1979), *Телесна повреда* (*Bodily Harm*, 1981), *Мачје око* (*Cat's Eye*, 1988) и *Алијас Грејс* (*Alias Grace*, 1996), а за потребе анализе уврштене су и две колекције кратких прича Етвудове под називом *Дobre кости* (*Good Bones*, 1993) и *Убиство у мраку* (*Murder in the Dark*, 1994).

Главна тематска окосница поменутих романа јесу свет уметности и вишеструки фикционални конструкти женских ликова. Нагон за преживљавањем, који се манифестује у способности за преобликовање живота било кроз уметност, успостављањем баланса између света маште и реалности, или кроз пуко прихватање живота који може бити и ружан и леп, покушај остваривања емотивне повезаности са другим људима, женска солидарност, потреба за стварањем сопственог идентитета из обиља других којима су склоне да прибегну и присвоје,

мотиви су који повезују женске ликове у наведеним романима Маргарет Етвуд. Кроз креативност која се огледа у склоности јунакиња ка имагинацији и разним врстама уметности – писању, сликању, приповедању, ткању – оне успевају да себи створе фиктивни свет који ће, на један суптилан и сензибилан начин, одражавати потиснута дешавања, бурне емоције и болне успомене из прошлости са којима се свакодневно суочавају, али и који ће им послужити као мирна лука и уточиште у критичним животним ситуацијама.

Дисертација се састоји из седам делова: увода, пет поглавља у којима се анализирају одабрани романи и закључка.

Уводни део рада садржи општи преглед проблематике односа фикције и стварности у књижевности, и указује на слојевитост стварности и модалитете одступања од ње. Савремено стање теоријске мисли у овој области представља полазну основу за примену тих теоријских спознаја на одабрани сегмент опуса Маргарет Етвуд. Као главна теоријска основа коришћена је теорија фикционалних светова Лубомира Долежела, која подробно говори о вишеструкој испреплетености и двострукој размени фикције и стварности.

Наредних пет поглавља, која чине корпус докторске дисертације, представљају пет одабраних романа, који су анализирани по хронолошком редоследу: поглавље о *Госпи Пророчици*, поглавље о *Животу пре човека*, поглавље о *Телесној повреди*, поглавље о *Мачјем оку* и поглавље о *Алијас Грејс*. У њима су идентификовани и разматрани заједнички и дивергентни елементи односа фикције и стварности, као и начини на које се они развијају и/или мењају из романа у роман.

Закључни део рада резимира резултате истраживања и поставља их у шири оквир савремених теоријских становишта о овом проблему. Осврнули смо се на кратак приказ друштва за које се вежу радње поменутих романа, који уједно представља критички поглед Етвудове на политичка и друштвена дешавања у Канади и Америци у периоду од 1976. до 1996. године.

Утврђено је да јунакиње романа Етвудове повезује склоност ка предузимању транссветовних и интрасветовних путовања, при чему се граница између фиктивних и стварних ентитета једва назире или у потпуности брише. Установљено је да постоје три врсте интрасветовних путовања: (1) стварна

(физичка), (2) психолошка (фантазије, визије, снови, халуцинације и хипнотичка стања изазвана ритуалним трансом) као и (3) постојање посебних врста путовања која се одвијају кроз продукте човековог конструктивног духа (текстуална путовања /кроз текстове, песме и репортаже/ и ретроспективна путовања /кроз уметничке слике и модификовање традиционалних дезена на јорганима/. Утврђено је код којих јунакиња је стварност у потпуности замењена фикцијом, код којих је фикција ипак уступила место стварном свету, код којих је постигнут баланс између ова два супротна ентитета, а код којих је један заступљенији у односу на други.

Кључне речи: Маргарет Етвуд, фикција, стварност, фикционални свет, интрасветовна путовања

Научна област: Наука о књижевности – Англистика

Ужа научна област: Канадска књижевност

УДК број:



## FICTION AND REALITY IN THE WORKS OF MARGARET ATWOOD

### *Summary*

The objective of the doctoral dissertation *Fiction and Reality in the Works of Margaret Atwood* is to examine the interrelations between fiction and reality in the works of the contemporary Canadian writer by identifying and analyzing the elements of fiction and reality of selected female characters, relying on the hypothesis of their essential reciprocal relation. The aim of this dissertation is also to demonstrate, among other things, how the female characters manage to establish their identities in a hostile environment through incessant intertwining of fiction and reality. Special attention is given to identifying the fictional worlds and fictional constructs of these female characters, as well as to determining to what extent they affect the characters' perception of reality. The dissertation also examines the relationship the female protagonists have with both their mothers and other female characters who directly and indirectly exerted influence on their perception of the world in their childhood and their adulthood, as well as the way in which the protagonists' fictional world, reveries and fantasies affect their reality.

The dissertation deals with identifying and analyzing common and divergent elements of fiction and reality of female characters in the following Atwood's novels: *Lady Oracle* (1976), *Life before Man* (1979), *Bodily Harm* (1981), *Cat's Eye* (1988) and *Alias Grace* (1996). Atwood's two collections of short stories, *Good Bones* (1993) and *Murder in the Dark* (1994) are also included for the purpose of the analysis.

The main thematic framework of these works are the world of art and multiple fictional constructs of the female protagonists. The common motives for all Atwood's female protagonists in the selected novels are their survival instinct, manifested in their ability to reshape their lives in many ways – by means of art, by establishing a balance between their world of imagination and the real world, or through the simple act of embracing life as it is, accepting both its ugly and beautiful side – their effort to create an emotional connection with others, female solidarity and the creation of their own identity from the variety of others they are prone to adopt. By means of creativity, mirrored in their tendency to use imagination and undertake different types of art/craft –

writing, drawing, storytelling, weaving – the protagonists manage to create their own fictional world that, in a subtle and sensitive way, reflects the suppressed events, turbulent feelings and painful memories from the past they confront on a daily basis, and that at the same time serves as a shelter in critical life situations.

The dissertation consists of seven parts: Introduction, five chapters on the novels selected and Conclusion.

The Introduction deals with a general overview of the issues concerning the relation between fiction and reality in literature, and points to a multi-layered reality and various forms of deviation from reality. The contemporary theories dealing with these issues are the relevant basis for the application of the theoretical knowledge available to the selected works of Margaret Atwood. Lubomir Doležel' theory of fictional worlds, which deals thoroughly with multiple interweaving of fiction and reality, is used as the main theoretical reference.

The next five chapters deal with the analyses of the selected novels in chronological order: chapter on *Lady Oracle*, chapter on *Life Before Man*, chapter on *Bodily Harm*, chapter on *Cat's Eye* and chapter on *Alias Grace*. The chapters identify and analyze common and divergent elements of fiction and reality, and the ways in which these elements are further developed and/or modified.

The Conclusion summarizes the research results and places them within the broader context of contemporary theories concerning this issue. It also provides an overview of the society presented in the selected works and touches upon Atwood's critical view of political and social events in Canada and the U.S.A. in the period from 1976 to 1996.

It is concluded that Atwood's protagonists share the tendency to undertake trans-world and intra-world journeys, thus blurring or eradicating the border between fictional and real entities. It is established that there are three types of intra-world journeys: (1) real (physical), (2) psychological (fantasies, visions, dreams, hallucinations and hypnotic states initiated by ritual trance), and (3) the existence of special types of journeys that result from man's creative endeavor (textual journeys / journeys through texts, poems and reports/ and retrospective journeys /journeys through the artistic paintings and modification of traditional designs on quilts/). It is determined which heroines replace reality with fiction, which ones give primacy to the real world, which

ones succeed in creating a balance between the two contrary entities and which of them are more prone to fiction, or reality.

Key words: Margaret Atwood, fiction, reality, fictional world, intra-world journeys

The field of science: English literature

The major field of science: Canadian literature

The UDC number:

## САДРЖАЈ:

I Теоријска разматрања .....	1
1.1. Фикционална семантика.....	1
1.2. Фикционални светови књижевности .....	10
1.2.1. Стварни и фикционални ентитети .....	12
1.3. Транссветовни идентитет.....	17
1.4. Хомогени и хетерогени фикционални светови .....	24
1.5. Типови наративних светова .....	28
II Госпа Пророчица.....	48
2.1. Увод.....	48
2.2. Џоунино одрастање .....	50
2.3. Џоунине фантазије.....	54
2.3.1. Симбол Дебеле даме као главне фантазије.....	61
2.4. Џоунини историјски готски романи-лабиринти .....	67
2.4.1. Порив за писањем.....	67
2.4.2. Готски роман.....	71
2.5. Стварно и имагинарно .....	76
2.5.1. Лабиринти .....	79
2.6. Уметност и живот: одрази у огледалу .....	86
2.6.1. Џоун као Керолова Алиса – успостављање транссветовног идентитета .....	88
2.6.2. Џоунини вишеструки идентитети.....	93
2.6.3. Џоунина огледала.....	98
III Живот пре човека.....	106
3.1. Увод.....	106
3.2. Елизабет: „црне рупе“ и свет бајки .....	111
<b>3.3. Лешленд</b> .....	122
3.4. Елизабет и Леша.....	135
3.5. Завршетак романа .....	138
IV Телесна повреда.....	144
4.1. Поигравање конвенцијама .....	144

4.2. Сексуалне фантазије .....	151
4.3. Ренине „романтичне“ приче .....	156
4.4. Ренини новински текстови .....	161
4.5. Доживљај стварности .....	170
4.5.1. Вишеструки ликови .....	179
4.5.2. Алтернативне верзије стварности.....	184
V Рефлексије у Маџем оку .....	191
5.1. Увод.....	191
5.2. Илејнине фантазије.....	192
5.2.1. Психолошка путовања Илејн Ризли .....	193
5.2.2. Визија Девике Марије.....	195
5.2.3. Илејнине мрачне фантазије .....	198
5.3. Огледало .....	202
5.4. Маџе око .....	208
5.5. Илејнине последње слике.....	215
5.6. Однос аутобиографије и фикције .....	220
VI Алијас Грејс .....	229
6.1. Увод.....	229
6.2. Историја и фикција .....	233
6.2.1. Фиктивна и историјска Грејс Маркс .....	234
6.3. Фикција и стварност .....	238
6.3.1. Фиктивна Грејс Маркс кроз штампу у очима штампе.....	239
6.3.2. Између јаве и сна.....	243
6.3.3. Грејсина амнезија .....	246
6.3.4. „Мислим да спавам...“ .....	248
6.3.5. Лудило Грејс Маркс .....	251
6.3.6. Епизода са хипнозом.....	256
6.4. Фиктивни ликови – Сајмон Џордан и Церемаја .....	258
6.4.1. Др Сајмон Џордан .....	259
6.4.2. Торбар Церемаја .....	262
6.5. Уметност приповедања и ткања .....	264
6.5.1. Прављење јоргана.....	267

6.5.2. Дезени на јорганима.....	270
6.6. Завршетак романа .....	280
VII Закључак .....	282
ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА.....	303
СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА .....	304
БИОГРАФИЈА .....	320

# ***I Теоријска разматрања***

## **1.1. Фикционална семантика**

Преплитање стварности и фикције у опусу Маргарет Етвуд отвара простор за истраживање бројних фиктивних светова њених јунакиња, који постоје паралелно са стварним светом текста. Неретко јунакиње егзистирају на месту где долази до преплитања стварности и њиховог сопственог имагинарног света, то јест, на танкој граничној линији која дели стварност од фантазије. Оне нису у потпуности окренуте једном или другом свету, већ спонтано прелазе из једног у други, ретко се безрезервно одричући једног у корист другог, готово увек једнако верујући у постојаност оба. Стога, посебна пажња у овој дисертацији биће усмерена на покушај да се предочи како изгледа када се прикажу пукотине и илузије у аутентичној стварности, када више аутентичних стварности дође у контакт, па и колизију, и када једна стварност замени другу. Да ли целокупна структура на којој је саграђена позната објективна стварност почива на стварним основама или на симулацијама, неизвесностима и онтолошком плурализму? Дисертација на предложеној тему бави се разматрањем фикције и стварности женских ликова у пет одабраних романа Маргарет Етвуд разматраних по хронолошком редоследу објављивања: *Госпа Пророчица* (*Lady Oracle*, 1976), *Живот пре човека* (*Life Before Man*, 1979), *Телесна повреда* (*Bodily Harm*, 1981), *Мачје око* (*Cat's Eye*, 1988) и *Алијас Грејс* (*Alias Grace*, 1996), а посебна пажња биће усмерена на идентификовање и анализу заједничких и дивергентних елемената у њиховом односу према фикцији и стварности. За потребе анализе, биће уврштене у разматрање и њене колекције кратких прича под називом *Добре кости* (*Good Bones*, 1993) и *Убиство у мраку* (*Murder in the Dark*, 1994). Теорија фикционалне семантике коју предлаже Лубомир Долежел (Lubomír Doležel) представља плодно тле за идентификовање и анализу елемената стварности и фикције главних женских ликова дела Етвудове. У даљем раду разматраћемо одабрани сегмент опуса ове савремене књижевнице уз осврт на поменућу област науке о књижевности, јер она указује на вишеструку испреплетеност и двоструку размену фикционалних и стварних ентитета.

Долежел указује на ограничења најпознатијих теорија фикционалности које су засноване на претпоставци да постоји „само један легитиман универзум дискурса (референцијални домен): стварни свет“ (Doležel 2008: 14). Долежел анализира основне поставке теорија фикционалности према њиховом степену придавања легитимности фикционалним представама и заступа идеју да су измишљени светови могуће алтернативе стварног света, откривајући при том нову перспективу у тумачењу односа књижевности и стварности. Теорија књижевне фикције која се темељи на семантици могућих светова, коју поред Долежела заступа и група наратолога (Томас Павел /Thomas Pavel/, Мари-Лаура Рајан /Marie-Laura Ryan/, Јури Марголин /Uri Margolin/ и Рут Ронен /Ruth Ronen/), поново актуализује Лајбницову оригиналну онтологију и нуди алтернативу која премошћује избор између принципа мимезиса и принципа самореференцијалности. Умберто Еко (Umberto Eco) је такође показао занимање за теорију могућих светова. Он истиче да је стварни свет пун неизвесности, док се истине књижевне фикције не доводе у сумњу, те нам она нуди удобност. У књизи *Шест шетњи фикционалном шумом* (*Six Walks in the Fictional Woods*, 1994), Еко истиче да можемо „помињати“ и немогуће светове јер „језик може да именује непостојеће и незамисливе ентитете“ (Еко 1994: 81-83). Књига Брајана Мекхејла (Brian McHale), *Постмодернистичка фикција*<sup>1</sup> (*Postmodernist Fiction*, 1987) умногоме је допринела да појам могућих светова постане интересантан и другим теоретичарима приликом разматрања многих књижевнотеоријских питања. Мари-Лаура Рајан је свој допринос семантици могућих светова пружила истраживањем различитих типова односа приступачности помоћу којих се алтернативни могући светови могу повезати са стварним светом, с намером да овај концепт односа развије у систем семантичких класификација релевантних за питање жанра. У делу „Могући светови и односи приступачности: семантичка типологија фикције“, Рајанова се посебно позабавила појмом фикционалног рецентрирања проистеклог из дефиниције Дејвида Луиса (David Lewis), која почива на дистинкцији између стварног света и његових алтернатива, који ће бити посебно обрађен у овом раду, и модалитетима миметичког дискурса које овај појам претпоставља. У раду „Онтологија могућег“ („The Ontology of the Possible“, 1979

---

<sup>1</sup> Брајан Мекхејл је у својој књизи заступао тезу да постмодернизам карактерише онтолошка доминанта (McHale 1987).



/1973) Николас Решер (Nicholas Rescher) истиче да стварни свет постоји објективно, док су алтернативни могући светови производ снова, маштања и формирања веровања, док Луис у делу *Противчињенице* (*Counterfactuals*, 1979/1973) дефинише стварни свет као свет који ми настањујемо. Рајанова сматра да се по Решеровој дефиницији само један свет може назвати стварним, док се Луисова дефиниција може проширити, односно, она укључује и чињеницу да сви могући светови могу бити стварни са становишта оних који их настањују (Rajan 1997: 101). Рајанова истиче да из Луисове дефиниције произлази да се „тотални универзум могућности може *рецентрирати* на било коју од његових планета и на тај начин садржавати бесконачан број различитих система реалности“ (Rajan 1997: 101). Следећи Рајанову, до рецентрирања долази у сновима и у дечијим играма претварања, јер смо у стању да путем одређених менталних чинова одемо из овог и изаберемо други свет као стваран. На тај начин, установили смо нови центар око кога можемо даље да стварамо алтернативне могуће светове.

Према Рајановој, појам фикционалног рецентрирања претпоставља разликовање три типа стварних светова: наш природни систем који се налази у стварном свету, текстуални универзум (збир светова пројектованих текстом) у чијем центру се налази стварни свет текста и референтни свет текста. Она даље истиче да ова три типа стварних светова омогућују три типа раздвајања: „Стварни свет текста може или тачно одражавати или погрешно представљати стваран свет. Текст може бити предочен или као представа стварног света или као слика једног алтернативно могућег света учињеног стварним помоћу рецентрирања. И коначно, стварни свет текста може бити компатибилан или инкомпатибилан са референтним светом текста, светом који би требало да се представи“ (Rajan 1997: 102). Рајанова прави још једну дистинкцију, а то је разлика између имплицитног говорника (приповедача) и стварног пошиљалаца фикционалног текста (аутора), чија се веровања и тврдње могу, а и не морају међусобно подударати.<sup>2</sup>

Ослањајући се на пионирске радове Долежела, Павела и Рајанове, Јури Марголин је развијањем комплементарне теорије књижевних ликова као јединки

---

<sup>2</sup> Према Рајановој, постоје четири дистинкције које генеришу класификацију миметичког дискурса (разлика између стварног света текста и стварног света, разлика између стварног света и референтног света текста, разлика између стварног света текста и референтног света текста, и на крају, разлика између имплицитног говорника (приповедача) и стварног пошиљалоца фикционалног текста (аутора) (Rajan 1997: 102).

у наративним световима дао свој допринос теорији фикционалности, односно семантици могућих светова. У раду „Јединке у наративним световима: једна онтолошка перспектива“, Марголин се бави тумачењем природе наративних јединки и онога по чему се оне разликују од стварних, али и путујућим (трансуниверзумским) јединкама, односно јединкама које постоје у више различитих текстуалних светова, као и односом прототипа и његовог пандана у фикционалном свету (Margolin 1997: 88-100).

Према Долежелу, све семантике које се ослањају на моделативни оквир једног света нису потпуне. Он образлаже неодрживост становишта Бертранда Расела (Bertrand Russell), Готлоба Фрегеа (Gottlob Frege) и Фердинанда де Сосира (Ferdinand de Saussure) када је у питању фикционална семантика, истичући да моделативни оквир једног света не може бити њено ваљано полазиште јер не може да објасни фикционалне посебности. Наиме, Расел и Фреге сматрају да „у позадини фикционалних реченица нема светова“ (Doležel 2008: 15). Према Раселу, фикционални ентитети не постоје, фикционални појмови су „празни“ јер им недостаје референција, док су фикционалне реченице неистините. Он каже да „постоји само један свет, ‘стварни’ свет [...] Срж фикције је управо у томе што су стварне само Шекспирове и читаочеве мисли, осећања и томе слично, док објективни Хамлет не постоји“ (Russell 1919: 169). На тај начин, фикционални ентитети сврстани су у непостојеће, а то су: „немогући објекти (коцкасти круг), празни математички појмови (прост и паран број који није два), погрешне ознаке (актуелни краљ Француске), одбачене научне хипотезе (флогистон) и томе слично“ (Doležel 2008: 14). Фреге прави разлику између референције (Bedeutung) и смисла (Sinn), где је референција „ознака неког ентитета у свету, а смисао начин представљања референције“ ([1892] 1969: 41, 57), истичући да су фикционални појмови смислени иако су без референције, а да фикционалне реченице нису ни истините ни неистините јер им недостаје референција. Поетски језик је, према Фрегеу, језик чистог смисла, ослобођен референције и истинитосног вредновања и зато је фикција саставни део поезије. Као главну замерку његовој теорији, Долежел наводи парадокс када је у питању зависност смисла од референције: „Уколико је смисао дефинисан на основу референције – као ‘начин представљања’ референције – онда се чини да не можемо говорити о смислу појмова којима

недостаје референција“ (Doležel 2008: 16). Фердинанд де Сосир успева да формулише појам смисла неовисно од појма референције, те тако фикционалност укључује у категорију језика: „Значење језичког знака није дефинисано на спољашњој оси ‘језик – свет’, већ на иманентном односу ‘означитељ (signifiant) – означено (signifié)’. Форми језичког израза, означитељу, на основу конвенције бива приписан смисао – означено. На тај начин, семантичка структура језика постаје независна од структуре света“ (Doležel 2008: 17).

Уколико бисмо покушали да сагледамо фикцију кроз призму формалних теорија које запостављају питање фикционалне референције и уводе појам оператора фикције, или прагматичких теорија по којима је фикционалност конвенција говорног чина, такође бисмо наишли на ћорсокак. Поједини логичари свесни су недостатака формалних теорија. Такав је, на пример, Џон Хејден Вудс (John Hayden Woods) који каже да „фикционални дискурс завређује властити семантички статус. Стога сматрам да би одговарајуће теорије требало да формирају одговарајуће доктрине о проблемима референције, закључивања и истинитости“ (Woods 1982: 553). Као једну од верзија фикционалне прагматике, Долежел наводи прагматику притворности коју је „најпре наговестио сам Расел (Russell [1940] 1970: 277, 1959: 153-54), а потом ју је разрадио Џон Серл (John Searle): „Аутор фикционалног дела претвара се да врши низ илокуторних чинова, који су махом афирмативног типа, без икакве намере да некога обмане“ [...] (Searle 1979: 65), док је Герет Еванс (Gareth Evans) „проширио опсег притворности, наговестивши да сви учесници у фикционалној комуникацији – аутор, публика и критичари – пристају на игру притворности [...]“ и да се, при том, учесник може толико занети да, према Евансу, почне да се „претвара да постоје такви-и-такви људи и, у оквиру те игре притворности, он им се диви или их презире“ (Evans 1982: 364-66) (Doležel 2008: 23). Прагматика Кендала Волтона (Kendal L. Walton) укључује сагледавање фикционалних ентитета кроз дечје игре претварања уз помоћ одговарајућег „прибора“ (Walton 1990: 11). У делу *Мимеза као претварање: о темељима репрезентативне уметности (Mimesis as Make-Believe: On Foundations of the Representational Arts, 1990)*, Волтон истиче да „у играма тог типа, представљачка дела функционишу као нека врста прибора, као што у дечијим играма лутке и плишане меде представљају преко потребан

прибор“ и да, на тај начин „одмах прихватамо труизам да змајеви, једнорози и виле не постоје и да никад нису ни постојали. А већ у следећем тренутку, увиђамо да допуштамо, *наравно*, да змајеви, једнорози, виле и све остало, ипак постоје у *фикцији*“ (Walton 1990: 11, 385). Долежел не занемарује прагматичке аспекте фикционалности, али критикује заокупљеност свих историјских периода овим и сличним примерима које нуди прагматика, називајући их „детињастим поигравањем одраслих људи“ (Doležel 2008: 24). Он се слаже са Павелом, који у свом делу *Фикционални светови (Fictional Worlds)* тврди да је фикција „у исти мах и прагматички, и семантички појам“<sup>3</sup> (Pavel 1986: 143) и истиче потребу за утемељењем фикционалне семантике на моделативном оквиру вишеструког света. У истом делу, Павел каже да „приступачност и алтернативност формално представљају интуитивну спознају“<sup>4</sup> да су нека стања ствари могућна у односу на реална док друга нису. Имамо приступ у могућне алтернативе, али смо одсечени од немогућних светова“ (Pavel 1986: 44).

У тексту под називом „Фикционални светови и економија имагинарног“, Павел ће указати на везу између фикционалних и здраворазумских светова. Говорећи о онтолошким крајолицима, Павел закључује да „фикционални простор може прихватити скоро сваку онтолошку конструкцију“ (Pavel 1997: 113), за разлику од већине друштава, која, иако имају слободу избора и способност да прихвате „разноликост у онтолошком крајолику“, подлежу неким ограничењима и изнова проналазе начин „да истакну да само један од тих крајолика представља онај прави или средишњи свет“ (Pavel 1997: 112).

Миметичко тумачење, које почиње још са Сократом, Платоном и Аристотелом, једно је од најзаступљенијих када је у питању фикционални свет књижевности. Фикција је, према овом тумачењу, ништа друго до подражавање стварности, а фикционални ентитети представљају стварне и постојеће ентитете. Наиме, стварном прототипу се припаја фикционални ентитет, те стварни свет постаје „универзум дискурса“ фикционалних текстова. Као пример, Долежел наводи да је једним таквим интерпретативним методом утврђено да је Риотамус, Високи Краљ Британаца из V века, историјски прототип легендарног краља

---

<sup>3</sup> Ова тврдња се јавља и у Павеловом тексту „Фикционални светови и економија имагинарног“, 1997, стр. 113.

<sup>4</sup> У преводу овог рада стоји интуиција, али сматрам да је адекватнији израз интуитивна спознаја.

Артура (Ashe 1985), а да је собар Едварда II, Роберт Худ, прототип Робина Худа (Bellamy 1985), што је и представио такозваном миметичком формулом према којој „фикционална посебност П(ф) представља стварну посебност П(с)“ (Doležel 2008: 18). Таква формула се, међутим, може сматрати могућом, само ако фикционални ентитети имају исто име као стварне посебности (Торонто Етвудове = географски Торонто). Међутим, поставља се питање може ли неки фикционални лик представљати стварног човека који живи у одређено доба на одређеном месту. С обзиром на то да већина фикционалних ентитета нема стварних посебности, доводи се у питање одрживост претходне формуле, те је стога она модификована на следећи начин: „фикционална посебност П(ф) представља стварну општост О(с)“ (Doležel 2008: 19), чиме се фикционалним ентитетима додају психолошке, социолошке, политичке, егзистенцијалне, културне и друге категорије. Долежел узима за пример Ериха Аuerбаха, који у књизи из 1957. године под називом *Мимеза: приказ збиље у западноевропској књижевности* (*Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, 2004) „нашироко примењује универзалистичку миметичку интерпретативну стратегију“ (Doležel 2008: 19), цитирајући Аuerбаха: „Не само Санчо већ и Дон Кихот појављују се као типични ликови савременог шпанског живота [...] Санчо је сељак из Манче, а Дон Кихот [...] мали сеоски племић који је изгубио разум“ (Auerbach 1957: 342-43). Према Долежелу, Аuerбахово тумачење подразумева додавање историјских психолошких, социолошких, политичких, културних и других категорија фикционалним ентитетима. Он се залаже за очување индивидуалности фикционалних посебности које миметичка критика сврстава у неку од априорних категорија, и закључује да се тиме „поништава управо оно што књижевност постиже“ (Doležel 2008: 20).

Универзалистичка миметичка интерпретација ће, међутим, изродити нови метод приступа, и то делом Јана Вота које носи назив *Рађање романа*, а њена формула, коју Долежел назива псеудомиметичком, гласи: „стварни извор И(с) предочава (‘обезбеђује представу’) фикционалну посебност П(ф)“ (Doležel 2008: 21). На тај начин, истиче се да је фикционалне посебности открио фикционални извор и оне се третирају као преегзистентне, а не као представе стварних ентитета. Псеудомимеза, дакле, не успева да одговори на питање како настају

фикционални светови. Чињеница да псеудомиметички критичари не негирају постојање фикционалних домена а не могу да их објасне говори у прилог томе да је „псеудомимезис као теорија фикционалности ништаван и празан“ (Doležel 2008: 21) и да су како раселовска тако и миметичка семантика фикционалности ишле на уштрб фикционалних посебности, те се у тумачењу поменутих семантика фикције мора потражити алтернативни теоријски приступ.

У тексту „Мимезис и могући светови“ Долежел нуди критику популарне миметичке фразеологије, истичући да је проблем свим миметичких теорија у њиховом инсистирању на вези између фикције и стварног света, а да би алтернатива миметичким теоријама фикције била „семантика фикционалног одређена унутар моделативног оквира вишеструког света“ (Doležel 1997: 76), односно *семантика могућих светова*.<sup>5</sup> Главни циљеви семантике могућих светова примењене на приповест су, према Марголину, „развијање теорије наративних светова, њихових основних типова, унутрашњих структура и правилности на којима почивају; и развијање теорије нестварних јединки (*possibilia*) у њима“ (Margolin 1997: 89). Марголин је, ослањајући се на радове Долежела, Павела и Рајанове, формулисао теорију књижевних ликова као јединки у нестварним световима. У већ поменутом раду „Јединке у наративним световима: једна онтолошка перспектива“, Марголин је настојао да дефинише разлику између стварних и наративних јединки тумачењем њихове природе. Затим је настојао да утврди постојање временских парњака јединки. Расправу је заокружио разматрањем јединки које постоје у више различитих текстуалних светова.

Када је реч о семантици могућих светова, многи аутори су њене корене уочили у Лајбницовој теорији која полази од претпоставке да су чињенице условљене (Mates 1968, 1986; Kalinowski 1985: 231-43). Према Лајбницу, у божанском уму постоји велики број могућих светова, док је актуализован само наш као најбољи од свих.

Рад Сола А. Крипкеа из 1963. под називом „Семантичка разматрања о модалној логици“ (*Semantical Considerations on Modal Logic*) је превасходно био од

---

<sup>5</sup> Долежел у образложењу наводи да овим оставља по страни Раселову семантику која се бави изразима који се односе на фикционалне ентитете као „празне појмове“. Раселова теорија је, наиме, смештена унутар моделативног оквира једног света, те се суочава са истим потешкоћама као миметичка семантика.

великог значаја за настанак семантике могућих светова, јер постулира идеју да је човек као рационално биће способан да размишља о алтернативним верзијама дешавања неких ствари, односно да није искључена могућност постојања других светова паралелно са овим који ми настањујемо. Наиме, у свом раду Крипке, не ослањајућу се на Лајбница, предлаже модел у којем је скуп Г (стварни свет) издвојен из скупа К (сви могући светови), а тај стварни свет повезан је односом Р са осталим световима истог низа К који су његове могуће алтернативе (Kripke 1963: 804). Павел је своју теорију фикције засновао на теорији Крипкеове модалне логике уз извесне модификације. Наиме, седамдесетих година двадесетог века концепт могућих светова превазилази оквире модалне логике у којима је настао и постаје предмет природних, друштвених и хуманистичких наука уз извесне промене. Фикционални свет је повезан са стварним светом, али се не може свести само на оно што је могуће у стварном свету. Као такав, фикционални свет је паралелни, алтернативни свет који има властиту онтолошку перспективу и аутономност јер „свако књижевно дело истражује властити, аутономни свет“ (Pavel 1975: 172). Семантичари могућих светова попут Сола Крипкеа, Јакоа Хинтике (Jaakko Hintikka), Дејвида Луиса, Роберта Сталнакера (Robert Stalnaker), Николаса Решера и других, сложни су око тога да је уместо нашег света могао постојати неки други свет, али се разликују у питању његовог онтолошког статуса. Сходно томе, Рут Ронен у делу *Могући светови у књижевној теорији* (*Possible Worlds in Literary Theory*, 1994) сврстава филозофске концепције могућих светова у три категорије, зависно од тога како се односе према стварности: модални реализам, умерени реализам и антиреализам.<sup>6</sup>

Долежел наводи две модификације које се односе на порекло и обим могућих светова. Према Лајбницу, порекло могућих светова проналазимо у божанском уму, а већина аутора сматра да су они, заправо, човекове творевине

---

<sup>6</sup> Према Дејвиду Луису, зачетнику модалног реализма, могући светови су просторно, временски и каузално одвојени од нашег, али су и, као такви, подједнако стварни са становишта оних који га настањују. Нешто другачију идеју заступају представници умереног реализма, према којима је једино наш свет стваран, док су могући светови конструкти људског ума. Николас Решер сматра да су могући светови делови стварног света, да не претходе сами по себи, те морамо уложити напор да бисмо их конструисали. За Сола Крипкеа, пак, они су апстрактни ентитети, хипотетичке или контрачињеничне ситуације, те као такве нису део стварног света. Нелсон Гудман (Nelson Goodman), као представник антиреализма, негира било какав статус стварности могућих светова.

(видети Cresswell, 1988: 4; Hintikka 1975: 28; Rescher 1975: 2-3; Lloyd 1978; Adams 1979: 203-5; Bradley и Swartz 1979: 63-64; Stalnaker 1984: 50-51). Да би се избегао бесконачан број и величина могућих светова, Долежел прихвата предлоге разних аутора да се као универзум дискурса изабере савладив подскуп могућих светова релевантан за нас (Hintikka 1975: 75; Kripke 1980: 18) и да се створе мали светови са ограниченим бројем елемената и параметара (Hintikka 1989: 55; Kripke 1980: 19; Cresswell 1988: 74). Крипке подвлачи важност ограничавања светова на класу малих светова („минисветова“), јер на тај начин појам минисвета логички одговара појму бескрајно могућег света (Kripke 1980: 19). Долежелова теорија фикционалности разликује фикционалне светове од могућих светова логики и филозофије иако се ослања на семантику могућих светова. Она се темељи на два тезама које говоре у прилог томе да „фикционални свет наликује на могући свет“. Међутим, треба истаћи да те тезе уједно и „потцртавају специфичне карактеристике и особености фикционалних светова књижевности које се не могу деривирати из модела могућих светова“ (Doležel 2008: 28).

## 1.2. Фикционални светови књижевности

Књижевност није пуко подражавање стварног света. Фикција ствара могуће светове и њихов број је бесконачан. Посебна врста могућих светова су фикционални светови књижевности. Фикционални светови не морају бити ни истинити, ни вероватни, али ни веродостојни јер се не морају прилагођавати структурама стварног света. С обзиром на то да су корени могућих светова, као што је већ поменуто, уочени још у Лајбницовој теорији, на шта указује Бенсон Мејтс (Benson Mates) у делу *Филозофија Лајбница: метафизика и језик* (*The Philosophy of Leibniz: Metaphysics and Language*, 1986), не може се пренебрегнути њихово постојање.

За разлику од Лајбникових могућих светова, који јесу разнолики јер у сваком од њих важе различити закони, али не и противуречни, фикционални светови семантике могућих светова имају много шири опсег. Они могу бити аналогни или слични стварном свету, али и фантастични и противуречни.



Долежел даје дефиницију појма фикционалног света: „То је мали, могући свет, одређен специфичним глобалним ограничењима, који садржи коначан број компосибилних појединаца“ (Doležel 2008: 32). Долежел поставља три основне тезе семантике фикционалног које проистичу из моделативног оквира могућих светова: (1) фикционални светови јесу скупови могућих стања ствари; (2) скуп фикционалних светова бесконачан је и максимално разнолик; (3) фикционални светови приступачни су из стварног света (Doležel 1997: 76-7). У *Хетерокосмици*, Долежел ће овим тезама придодати још три: (4) фикционални светови књижевности су непотпуни; (5) фикционални светови књижевности могу бити хетерогени по својој макроструктури; (6) фикционални светови књижевности су конструкти текстуалне poiesis (Doležel 2008: 34-5).

Удаљени фикционални светови су увек постојали и увек ће их бити јер нам је потребан један другачији простор да у њему развијемо енергију имажинације. Одговоре на питања како они настају, какве су њихове структуре и како се они реконструишу у процесу читања не можемо пронаћи у античкој доктрини мимезиса, по којој је фикција само имитација или представа стварног света и стварног живота. За миметичке сврхе, каже Павел, поред удаљених, можемо користити и блиске фикционалне светове да бисмо сакупили релевантне информације, или само да бисмо обезбедили задовољство у препознавању (Pavel 1997: 115). Када бисмо читањем претварали фикционалне особе, пределе и приче у живе људе, стварно постојећа места и догађаје из стварног живота, редуковали бисмо разноврстан фикционални свет на модел једног јединог света који се темељи на стварном човековом искуству. Међутим, не можемо оспорити вишеструку испреплетеност фикције и стварности јер се приликом конструисања фикционалних светова користимо елементима које проналазимо у стварности али се, при том, и перцепција наше стварности мења под утицајем фикционалних конструката. Разматрајући два начела на којима почива реферисање у фикцији, начело дистанце и релевантности, Павел примећује да се у модерним фикционалним текстовима она доводе у питање. Наиме, смањењем фикционалне дистанце фикционални светови се доводе што је ближе могуће посматрачу, али се и релевантност фикционалних текстова трансформише. Павел истиче да се због чињенице да се „дистанца не може потпуно укинути, јаз између нас и

хиперреалистичких статуа по савременим парковима никада неће бити премошћен; на исти начин, вишезначности код Хенрија Џејмса или Кафке не означавају крај релевантности; највише што могу значити јесте – трансформација врсте намераване релевантности“ (Pavel 1997: 115). Павел сматра да се дистанца остварује путем имагинације, која представља једно психолошко путовање „кроз снове, ритуални транс, песнички занос, имагинарне светове и супротстављање необичног и незаборавног“, додајући да се она мора допунити начелом релевантности јер „књижевна дела нису емитована у фикционалну дистанцу само да би била неутрално посматрана, већ да се јасно односе на посматраочев свет“ (Pavel 1997: 114).

#### 1.2.1. Стварни и фикционални ентитети

За стварање књижевног фикционалног света аутор користи грађу из стварног света која мора бити трансформисана. Стваралац фикције користи, на пример, стварне особе (историјске личности, политичке фигуре, и томе слично) у конструкцији фикционалног света тако што им додељује могуће парњаке у том другом могућем свету, који могу бити у тој мери преображени да носе веома мале или никакве сличности са особама из стварног живота. Долежел сматра да читаоци успостављају контакт са могућим световима фикције у процесу рецепције, односно кроз „семиотичке канале“ и кроз обраду књижевних текстова која зависи од променљивих фактора, као што је тип читаоца, стил и сврха читања, и томе слично. Он истиче да семантика могућих светова инсистира на чињеници да аутор конструише фикционални свет, док читалац врши његову реконструкцију на основу упутстава у тексту које добија од аутора (Doležel 2008: 33). При том, Долежел указује на низ познатих доприноса Волфганга Изера (Wolfgang Iser) теорији рецепције (Doležel 2008: 178-9). Изеров читалац попуњава празнине у тексту и реконструише фикционални свет на основу властитог животног искуства.

Сличног је мишљења и Дејвид Новиц (David Novitz), који у делу *Фикција, знање, имагинација* (*Fiction, Knowledge, Imagination*, 1987) истиче да ми учимо о

разним стварима кроз фикцију: о чињеницама, вредностима, ставовима, емпатијском сазнању, когнитивним вештинама, практичном знању и слично (Novitz 1987: 118-20). Говорећи о фикционалном свету књижевности, Новиц верује да фикционални ентитети имају обележја која су заједничка обележјима стварних ентитета нашег света и да они морају да „личе“ на стварни свет, али и да су тврдње о сличности увек релативизоване до одређене мере. Наиме, сама чињеница да смо тога свесни одређује принципе на основу којих се утврђује сличност. Наша интересовања и вредности, пак, помажу нам да утврдимо сличности. Новиц истиче да је за утврђивање својстава фикционалних ентитета потребно ослањање на „описе дате од стране аутора“ (Novitz 1987: 129). Он сматра да „фикција не описује стварни свет“, али да ипак, у неку руку, „подсећа на њега“, и истиче да „уколико читаоци не могу да уоче извесне сличности између фикционалног и стварног, они једноставно неће бити способни да разумеју језик фикције, а самим тим, ни да нешто науче из ње“ (Novitz 1987: 130). Према Новицу, ми смо у могућности да научимо нешто о стварном свету из фикционалног света тек онда када се јави сумња да се оно што смо научили из фикције може применити на стварну ситуацију. У том случају, ми се не ослањамо на индукцију, емпиријско знање нити на чињеничне исказе јер сумњамо у примену сопственог искуства, те морамо бити способни да хипотетишемо о томе да ли се наш доживљај фикционалног света примењује на стварну ситуацију. Дакле, читаоци се не могу слепо држати обележја која су својствена фикцији да би оправдали хипотезе и уверења о стварном свету. Они морају развити критички став у разматрању хипотеза добијених из фикције, а то зависи од бројних социолошких и психолошких фактора (Novitz 1987: 131-132).

У збирци кратких прича Етвудове под називом *Морални поремећај* (*Moral Disorder*, 2006), прича „Моја последња војвоткиња“ указује на преиспитивање улоге жене у викторијанској књижевности у судару са савременим добом из перспективе младе протагонисткиње Нел. Наиме, Етвудова кроз Нел износи неромантизоване ставове савремене омладине о „проблемима“ фиктивних јунака (Nikolić 2017: 296). Нел доноси суд о Браунинговој војвоткињи на основу опажања понашања девојчица њеног узраста: „Војвода је средио војвоткињу.

Јефтине, лаке женске често треба средити, баш као и добре рибе и будаласте цице, и тупаве цуре“ (Atvud 2009: 66). Нел анализира песму на следећи начин:

„Схватила сам – сад, кад сам боље размислила о томе – да је жена која се усрдно смеши на све стране могла деловати узнемирујуће. У школи је било девојака које су се свима смешиле на исти тај начин, не ведро, већ усрдно. У школским дневницима о њима је обично писало ‘Сјајна особа’, или ‘Наша госпођица Сунчица’, али ја те девојке никад нисам нарочито волела. Прелазиле су погледом преко мене, са све осмехом на уснама, обично да би се загледале у неког дечака. Па ипак, оне су само радиле оно што се препоручивало у женским часописима. *Осмех ништа не кошта! Осмех – најбоља шминка! Привлачите осмехом!* Такве девојке су се сувише трудиле да се допадну. Биле су јефтине. То је то – то је била војводина замерка: војвоткиња се понашала јефтино. То је, сигурно, било његово становиште. Што сам више размишљала о војвоткињи и о томе како је морала бити несносна – несносна, прељубазна, и једноставно досадна, с тим истим осмехом, дан за даном – то сам више саосећала са војводом“ (Atvud 2009: 80). Нел има исто мишљење и о Хардијевој Теси: „Теса је очигледно била још једна од оних несрећних, попустљивих жена, попут последње војвоткиње, и Офелије – раније смо већ обрадили *Хамлета*. Биле су сувише поводљиве, нашле би се у власти погрешног мушкарца, нису умеле да се носе с догађајима, препуштале су им се. На крају би, овако или онако, биле одбачене. Нико им није помагао. Зашто морам да проучавам ликове тих несрећних, узнемирујућих, тупавих девојака, питала сам се“ (Atvud 2009: 88).

Новиц сматра да нам фикција помаже не само да дођемо до самоспознаје, већ и да стекнемо извесне стратешке вештине, емпатијско сазнање и практично знање, јер можемо научити како изгледа наћи се у одређеној ситуацији: „Могло би се рећи да Толстојеве речи пружају прилику да путем имагинације читалац уђе у свет његових фикционалних створења; стога он замишља свет Ане Карењине узимајући у обзир Толстојеве описе без размишљања о њиховој истинитосној вредности. Другим речима, он разматра како би изгледало наћи се у Аниној ситуацији, разматра њене недоумице, збуњеност и моралне дилеме и, неоспорно, као резултат свега тога, способан је да искуси страх и безнадежност њене ситуације. Такав читалац може врло добро усвојити извесна емпатијска сазнања о

томе како изгледа бити у овој или сличној прилици“ (Novitz 1987: 134). Наиме, посежући за овом имагинативном активношћу, он усваја скуп практичних хипотеза, односно, могућих начина како да преиспита или да реагује на одређену врсту проблема. Новиц закључује да су „створења фикције [...] издаци имагинације, којом управља ауторов доживљај стварних људи“ и да, „све док се нека од ових искустава подударају са нашим, ми ћемо, до извесног степена, сматрати ликове веродостојним и можемо се ‘уплести’ у њихова искушења, недоумице и дилеме“ (Novitz 1987: 137). Без обзира на вредности на које можемо наићи у Толстојевој фикцији, не можемо тврдити да нас аутор учи моралу или покушава да своје моралне вредности пројектује на нас. Он нас, према Новицу, позива да размотримо сопствене ставовове, уверења и вредности, уводећи нас у имагинативни, фиктивни свет који је комплексан и сличан стварном, а који је он створио са много умешности и обиљем детаља (Novitz 1987: 141).

Попуњавање текстуалних празнина и ослањање на властито искуство у тумачењу фикционалних ентитета, на шта указују Изер и Новиц, могу довести до „децентрирања“, „отуђивања“ и „запостављања“ фикционалног текста у теорији рецепције. Долежел сматра да светови фикције настају семиотичким операцијама које омогућују да до тога не дође и инсистира на потреби за модификацијом логичког појма приступачности фикционалном тексту. Према Долежелу, теорија читања која „поништава књижевни текст као наиндивидуалну семиотичку контролу уништава једини мост између стварних читалаца и универзума фикције“ (Doležel 2008: 33).

Једна од битних карактеристика фикционалних светова јесте и њихова непотпуност, а о томе говоре многи филозофи и теоретичари књижевности (видети Lewis 1978: 42-43; Heintz 1979: 90-92; Howell 1979: 134-35; Parsons 1980: 182-85; Wolterstorff 1980: 131-34; Ronen 1988: 498; Margolin 1997: 88-100; Mihailescu 1991). У делу *Уметничка дела и светови* (*Works and Worlds of Art*, 1980), Николас Волтерсторф (Nicholas Wolterstorff) истиче да никада нећемо сазнати колико је деце имала Леди Магбет јер у свету *Магбета* знање о томе не постоји (Wolterstorff 1980: 133), док Џон Хајнц (John Heintz) у делу „Референца и логичко закључивање у фикцији“ („Reference and Inference in Fiction“) за пример узима Ему Бовари и немогућност добијања одговора на питање да ли је она имала

младеж на левом рамену (Heintz 1979: 94). Марголин поставља питање да ли се смањењем недетерминисаности фикционалних ентитета они могу додатно индивидуализовати. Наиме, он сматра да постоје „два поступка различитог статуса: први укључује генеричко извођење, други индивидуално допуњавање. Код генеричког извођења, јединки приписујемо апсолутна својства или својства понашања која се везују за њен род или врсту. Тако, ако је Ана Карењина жена, она поседује одређене анатомске карактеристике, а ако је људско биће, онда мора показати својство осећања бола када је ударена“, али истиче и да се таква „елементарна логичка извођења могу негирати ако им било каква премиса у тексту експлицитно противречи“ (Margolin 1997: 90). Марголин дефинише индивидуално допуњавање (конкретизацију) као „допуњавање помоћу било каквих својстава или односа компатибилних са онима који су текстуално дати или генерички изведени (Хамлет мора да је студирао филозофију и теологију у Витембергу)“, додајући да се „за исте карактеристике могу дати многе алтернативне спецификације које су све компатибилне са текстуалним информацијама (Хамлет је исто тако могао студирати математику и астрономију)“ (Margolin 1997: 90). Марголин се слаже са Долежелом, који у делу „Књижевни текст, његов свет и стил“ („Literary text, Its World and Its Style“, 1985) истиче да овакве конкретизације растачу разлике између стварних, потпуно одређених, и нестварних, делимично одређених јединки (Doležel 1985: 189-203).

Нужно је поставити чврсте границе између стварних и фикционалних ентитета. Када фикционални и стварни ентитети деле исто име (Дикенсов фикционални Лондон и географски Лондон, Толстојев фикционални Наполеон и историјски Наполеон) не можемо тврдити да су идентични јер њихово постојање и својства не зависе од њихових стварних прототипова (на пример, за фикционалног Робин Худа „сасвим је ирелевантно да ли је историјски Робин Худ постојао или не“ /Doležel 1997: 76/), али свакако можемо уочити заједничку црту – њихов транссветовни индетитет.

### 1.3. Транссветовни идентитет

Транссветовни идентитет је појам који подразумева постојање једне исте јединке у више светова. Сол Крипке сматра да јединке могу да постоје у другим световима са неким другачијим особинама, док Дејвид Луис у тексту „Теорија пандана и квантификована модална логика“ („Counterpart Theory and Quantified Modal Logic“) негира постојање идентитета у строгом смислу те речи и предлаже теорију пандана која почива искључиво на односу сличности међу јединкама из различитих светова (Lewis 1968: 114). Код Крипкеа се питање транссветовног идентитета своди на питање именовања и референце. У делу *Именовање и нужност* (*Naming and Necessity*), Крипке предлаже теорију о стриктном означавању, према којој властито име постаје нит која спаја сва отеловљења јединке у свим могућим световима (Kripke 1980: 48-9). Исту индивидуу у сваком могућем свету у коме она постоји он назива стриктним означитељем, и за њега су то имена индивидуа, док је лабави или акцидентни означитељ опис у који се нека индивидуа уклапа у неком могућем свету.

Николас Решер, попут Крипкеа, претпоставља транссветовни идентитет, образлажући своју теорију према којој стварне јединке могу имати варијанте у другим световима и називају се прототиповима, док су могуће јединке настале од њих њихове стварносне варијанте. Према Решеру, јединке које немају прототипове у стварном свету су менталне конструкције, али и оне могу бити индивидуализоване у другим могућим световима. Да би једна јединка била варијанта неке друге, мора имати исте суштинске особине. Решер и Парсонс предлажу да оне фикционалне особе које имају прототипове у стварности чине посебну групу у оквиру скупа фикционалних особа (Rescher 1975: 69; Parsons 1980: 51-2). Следећи Решера, Марголин истиче да можемо разликовати два основна типа могућих јединки: стварносне варијанте и нове јединке: „Све стварносне варијанте имају своје прототипове у стварном свету, и представљају једну класу њихових замисливих варијација“ (Margolin 1997: 90). Марголин сматра да већина књижевних ликова припада типу нових јединки. Као такве, оне представљају „концептуалне творевине“ и „алтернативе стварних јединки“ условљене текстовима, односно дескриптивним условима који се везују за њих (Margolin 1997: 90).

У тексту „Теорија пандана и квантификована модална логика“, Дејвид Луис негира да се транссветовни идентитет може остварити, насупрот Крипкеу и Решеру, и сматра да постоје два начина да конкретна индивидуа постоји у свету: један начин је да буде део света, а друга је да има пандан као део тог света (Lewis 1968: 114-5). Пандани из два различита света подсећају једни на друге у свим важним аспектима, али нису идентични. Ако јединки из неког света није слично ништа из неког другог, онда она нема пандан у том свету.

Долежел образлаже појам транссветовног идентитета као последицу „контингенције светова коју постулира филозофија могућих светова“ (Doležel 2008: 29). Наиме, као пример Долежел наводи Никсона и Брута: „Никсон је могао да буде продавац аутомобила, а Брут је могао да не буде Цезаров убица. Упркос разлици у готово свим суштинским карактеристикама, Никсон продавац аутомобила јесте могући парњак Никсона – тридесет и седмог председника Сједињених Америчких Држава; исто важи и за Брута који није убио Цезара и историјског Брута“ (Doležel 2008: 29).

Нове јединке (могуће јединке), да употребимо Марголинов израз, зависе од врсте наративног света у коме су настањене, а својства која оне имају „у датом хипотетичком свету су својства која су или експлицитно назначена у премисама текста или се из њих могу извести логичким закључивањем“ (Margolin 1997: 90). Разматрајући појам путујућих (трансуниверзумских) јединки, Марголин се посебно бави односом између прототипа и неког његовог сурогата, односно, нове јединке, истичући да је „сваки сурогат према своме прототипу у односу пандана, и да је овај однос непрелазан и асиметричан“ (Margolin 1997: 98). Следећи Марголина, сличност између прототипа и његовог пандана успоставља се на основу спољашњих својстава јединки (њихов однос према окоolini или амбијенту) и на основу својстава самих јединки (физичка и духовна својства, као и њихова структура). Марголин даље истиче да „две јединке могу бити пандани једна другој у неким аспектима, али не и у неким другим“ и закључује да се не може одредити минимум сличности између сурогата и прототипа без кога однос не може да опстане, односно да „сви сурогати морају задржати упориште у животној историји оригинала“ (Margolin 1997: 99). Наиме, сурогати могу делити исто порекло, исту средину и спољашње односе, суштинска својства, или само



исту улогу и функцију прототипа. Од критеријума који одређују минимум сличности између сурогата и прототипа зависи да ли ће бити успостављен однос између пандана у два фикционална света. Марголин говори о постојању два крајња случаја кад је реч о књижевним приповестима: јединке могу имати исто властито име а разликовати се у свему осталом (или обратно) и могу имати иста спољашња или унутрашња својства.<sup>7</sup> Марголин, међутим, истиче да „све док измишљене јединке у два текстуална света носе исто властито име, мора се размотрити могућност односа пандана, нарочито ако је властито име о коме је реч у тој култури опште познато“ (Margolin 1997: 99).

Приликом стварања фикције, питање веродостојности не игра никакву улогу. Појам транссветовних идентитета не примењује се само на парњаке који носе исто властито име у фикционалном и стварном свету, већ и на различита отеловљења једне фикционалне особе у различитим световима, при чему се карактеристике и својства те особе могу у потпуности изменити. Такве фикционалне особе које се премештају из једног света у други (поступак унутрашњег рецентрирања) могу, али и не морају носити исто властито име. Долежел истиче да „особа може имати неколико имена, алијаса, надимака или псеудонима. Када се, међутим, једном утврди еквивалентност референције различитих имена (доктор Цекил’ = ‘господин Хајд’), транссветовни однос између парњака бива установљен“ (Doležel 2008: 30). Разматрајући различите типове

---

<sup>7</sup> Марголин објашњава који је задатак читаоца који проучава односе између прототипа и сурогата и њихове светове, описујући поступке стварања пандана. Као највише коришћен и најједноставнији поступак стварања пандана, он наводи поступак преношења особе у неки други свет или посету другом свету, при чему јединка задржава своје физичке и духовне особине, док се спољашња својства (просторно-временска локација и сабраћа у свету) мењају (пример може бити *Алиса у земљи чуда* Луиса Керола). Као други често коришћен поступак стварања пандана, Марголин наводи поступак радикалне реинтерпретације (замена средишњих духовних својстава прототипа његовим супротним својствима), наводећи за пример Бајроновог *Каина* и *Дон Жуана*. Додавање елемената (или фаза) је, према Марголину, најраспрострањенији поступак стварања пандана, при чему се оригинал обогаћује новом сабраћом, својствима и односима у свету, под условом да су конзистентни у односу на сабраћу, својства и односе прототипа (односно додавање нових временских одсецака новим ситуацијама). Суштинска својства прототипа могу, али и не морају бити измењена, док његов сурогат може бити не само компатибилан са прототипом, већ може да укључује сва његова својства и фазе као подскуп. Осим додавања, Марголин наводи и поступке одузимања (одузимање својстава или фаза прототипу (скраћивање, цензурисана издања, верзије за децу), замене својстава унутар фаза и прерасподеле, односно промене у оквиру хијерархије (на пример, може се променити завршетак нечије животне историје (срећан/тужан крај, живот уместо смрти, одузимање/додавање/замена неких догађаја и фаза у оквиру животне историје), при чему долази до трансформације прототипа (Марголин 1997: 98-9).

односа приступачности<sup>8</sup> помоћу којих се алтернативни могући светови могу повезати са стварним светом, Рајанова у тексту „Могући светови и односи приступачности: семантичка типологија фикције“ разликује два домена транссветовних односа: трансуниверзумски домен односа који повезују стварни свет са стварним светом текста (овим односима се одређује степен сличности између система текста и нашег система стварности) и интрауниверзумски домен односа који повезују стварни свет текста и његове властите алтернативе (односи који одређују унутрашњу структуру текстуалног универзума). Она истиче да се оно што важи за односе трансуниверзумског домена може применити и на интрауниверзумски домен, домен који ћемо разматрати у овом раду. Фикционални универзуми никада не могу имати сва својства нашег властитог система стварности, односно увек се морају бар по једном разликовати, с обзиром на то да су намера и чин стварања фикције чињеница стварног света, а пошљалац фикционалног текста (аутор) је тај који бира свет за центар фикционалног универзума.

Да би се очувао суверенитет фикционалних светова које Долежел назива скупом неостварених могућности, сви фикционални ентитети, морају бити онтолошки хомогени. Торонто Етвудове није више стваран од њеног фикционалног острва на Карибима – Св. Антоана, Текеријевог Весекса или Земље чуда Луиса Керола, нити су Толстојев Наполеон и Грејс Маркс Етвудове мање фикционални од њеног политичара Миноуа или новинарке Рени Вилфорд (*Телесна повреда*). Различите верзије транссветовних (и интрасветовних) путовања, односно путовања из једног фикционалног света у други, налазе се у основи готово свих модерних фикционалних светова.

Долежел наводи две класичне варијанте приче о транссветовном путовању у оквиру двоструког света, Одисејеву посету Хаду (*Одисеја*, II) и мит о Орфеју (Doležel 2008: 141). У једном таквом свету, Одисеј је, као одабрани

---

<sup>8</sup> Рајанова издваја следеће типове односа приступачности из стварног света који учествују у стварању стварног света текста: А) идентитет својстава (*A/својства*); В) идентитет инвентара (*B/исти инвентар*); С) компатибилност инвентара (*C/проширени инвентар*); D) хронолошка компатибилност (*D/хронологија*); Е) физичка компатибилност (*E/природни закони*); F) таксономска компатибилност (*F/таксономија*); G) логичка компатибилност (*G/логика*); H) аналитичка компатибилност (*H/аналитичко*) и I) лингвистичка компатибилност (*I/лингвистика*) (Rašan 1997: 103).

појединац коме је омогућено да посети натприродни домен, само посматрач који сме да комуницира са бићима из подземног света (они говоре истим језиком као живи људи), али не и да ступа у физички контакт са њима. Орфеј је, пак, послат у подземни свет да би извршио мисију, али под једним деонтичким ограничењем (уколико прекрши забрану, биће приморан да се врати у људски свет без своје супруге). Овај традиционални образац се у модерним верзијама транссветовног односно интрасветовног путовања мења и надограђује. Унутрашње рецентрирање претпоставља појам интрасветовног путовања јединки. Можемо разликовати три типа оваквих путовања која обично делују заједно унутар стварног света текста: стварна (физичка промена средине јунака /путовање у Торонто/), психолошка (имагинарни светови /позитивне и негативне фантазије, маштарије, визије, снови, халуцинације/, ритуални транс /аутоматско писање, месмеризам, хипноза/, онесвешћивање) и продукти човековог конструктивног духа, односно његове креативне способности (на пример, текстуална путовања<sup>9</sup>).

Џоун Фостер (*Госпа Пророчица*) и Илејн Ризли (*Мачје око*), попут Керолове *Алисе у Земљи чуда*, посећују домен натприродног посредством огледала. Следећи Рајанову, у овој причи Алиса предузима путовање из света који је предочен као стварни свет текста, у свет снова (посета Земљи чуда), тако што се укидају Е/природни закони и F/таксономија.<sup>10</sup> На тај начин, поступком унутрашњег рецентрирања<sup>11</sup>, свет сна постаје стварни свет, односно снови бивају

---

<sup>9</sup> Под појмом текстуалних путовања подразумевамо поезију и прозу у оквиру стварног света текста, који је створио имплицитни говорник. У романима Етвудове, текстуална путовања конкретно предузима списатељица Џоун Фостер, пишући поезију и готске романе, и идентификујући се са својим хероинама, али и новинарка Рени Вилфорд која се поистовећује са главним јунакињама детективских романа и шпијунских трилера онда када стварност почиње да доживљава као фикцију. Остале јунакиње дела Етвудове предузимају сличне подухвате у зависности од начина на које се код њих одражава овај креативни импулс (на пример, јунакиња романа *Мачје око* то чини кроз уметничке слике које ствара, а протагонисткиња романа *Алијас Грејс* кроз свој вез и јоргане).

<sup>10</sup> У тексту „Могући светови и односи приступачности: семантичка типологија фикције“, Рајанова дефинише Е/*природне законе* као тип односа приступачности који се односи на физичку компатибилност (стварни свет текста је приступачан из стварног света ако су им заједнички природни закони), док се F/*таксономија* односи на таксономску компатибилност (стварни свет текста је приступачан из стварног света ако оба света садрже исте врсте, а врсте поседују иста својства) (Rajan 1997: 103).

<sup>11</sup> У истом тексту, Рајанова истиче да се универзум могућности може рецентрирати на било коју од његових планета посредством менталних чинова и, на тај начин, може садржавати бесконачан број различитих система стварности, односно, алтернативних могућих светова. Она разликује спољашње и унутрашње фикционално рецентрирање. Унутрашње рецентрирање дешава се унутар самог света текста. На пример, снови нису на периферији текстуалног универзума (не постоје само као снови), већ се постављају у његов центар и доживљавају као стварност. Спољашње

доживљени као стварност. Алиса се, при том, физички мења (повећава се и смањује, у зависности од прилика), док њен говор становници Земље чуда, која има натприродни карактер, разумеју. Алиса не уништава огледало већ пролази кроз њега, и на тај начин спаја две стране, разум и машту, односно, јаву и сан.

Нешто слично дешава се и у *Госпи Пророчици* и *Мачјем оку*. Наиме, у овим романима се, као у *Алиси у Земљи чуда*, мотивом огледала успоставља тема баланса између стварног и фикционалног, односно између стварног живота и уметности. Џоун Фостер одлучује да пође на путовање кроз огледало и искористи могућности на које ју је упутила Леда Спрот, како би симулацијом сцене за један од својих готских романа ту сцену написала као готову креацију из огледала, односно, као готов продукт имагинарног у стварном свету. Илејн Ризли чини слично од момента када користи огледало као главни мотив на својим уметничким сликама (*Половина лица* и аутопортрет *Мачје око*), чиме успева да истакне и обједини двојност фикционалног и стварног, али и да укаже на неоспорну чињеницу да не може дефинисати себе без претходне интеграције свих рефлексија у виду женских фигура из огледала.

Џоунини фикционални текстови и Илејнине уметничке слике одраз су вишеструке испреплетености имагинарног и стварног у њиховим животима. Џоун и Илејн су својеврсне „путујуће (трансуниверзумске) јединке“, да се послужимо Марголиновим термином, јер свака од њих, на свој начин, покушава да дође у додир са сопственим идентитетом, прелазећи из једног у други фикционални свет. Ослањајући се на имагинацију и способност креативног писања, Џоун ствара текстове (историјске готске романе) који јој служе за својеврсно путовање кроз различите фикционалне светове, при том се идентификујући са својим хероинама, те њихови страхови, тежње и надања осветљавају њене сопствене. Оваквим психолошким подухватом, Џоун успева да се суочи са оним што је спутава у стварности. Њени текстови представљају посебне наративне подсфере у којима се она појављује у различитим верзијама. У стварном свету текста (у ономе што се „заиста“ дешава), иако и ту постоји као једна од верзија (Џоун као Артурова супруга), можемо рећи да се она, као првобитна јединка, узима за прототип, док су све остале њене верзије, односно варијанте у другим световима, које су

---

рецентрирање односи се на сам начин конструисања текста од стране пошиљаоца фикционалног текста (аутора), односно Луиса Керола у случају *Алисе у Земљи чуда* (Rajan 1997: 101).

створене у каснијем периоду, како каже Марголин, њени сурогати у тим световима (Margolin 1997: 98).

Слично се дешава и са Илејн. Илејнино психолошко путовање започиње ретроспективном изложбом, односно њеном шетњом кроз галерију на чијим су зидовима слике које је насликала вођена својим унутрашњим креативним импулсом и тортуром коју је трпела од другарица у детињству. Сваки поглед ка слици води средовечну Илејн у одређени тренутак у прошлости коју она изнова жели да реконструише. Илејн, као путујућа јединка, гледајући своје слике, симболично пролази кроз различите етапе свог живота, односно различите варијанте себе, непрестано се премештајући из једне верзије фиктивног света забележеног у сећању и овековеченог на слици у другу. Долазећи у додир са свим постојећим верзијама себе (идентификација са госпођицом Стјуарт, госпођом Финстајн, господином Банерцијем, а касније и са Корделијом и госпођом Смит) као што то чини Џоун, она успева да их напоследку, колико год је могуће, интегрише. У наредним поглављима овог рада покушаћемо да одредимо у којој мери су јунакиње способне да ревидирају свој модел стварности и пристану на дуалистичку онтологију.

#### 1.4. Хомогени и хетерогени фикционални светови

Долежел разликује хомогене и хетерогене фикционалне светове, у зависности од макроструктурних ограничења („општег поретка“), која обликују могући свет. Елементарни фикционални светови су семантички хомогени, док су сви остали семантички хетерогени. Наиме, за најједноставнији пример семантичке хетерогености он наводи двоструки свет, у коме долази до „спајања два домена, детерминисана опречним модалним ограничењима, у један фикционални свет“<sup>12</sup> (Doležel 2008: 139). Долежел истиче још једну карактеристику фикционалних светова књижевности, а то је да су они „конструкти текстуалне poiesis“ (Doležel 2008: 35). Реч је о човековој продуктивној делатности која се одвија у стварном свету, али која уједно ствара фикционалне домене који су независни од стварности.

Са тим у вези, Долежел разликује две врсте текстова: представљачке (П-текстове), који су представе стварног света, што их чини подложним истинитосном вредновању (динамични су, стално се проверавају, мењају или поништавају системом потврђивања и оповргавања) и конструктивне (К-текстове), чију структуру детерминише текстуална делатност. Фикционални текст се издваја као посебна категорија К-текста, и као такав, није ни истинит ни неистинит, и није подложен промени од оног тренутка када стваралац фикције заврши његово конструисање. Дакле, према Долежелу, фикционални текст „стипулише властити референцијални домен тако што ствара могући свет“ (Doležel 2008: 38). У фикционалном тексту разликујемо фикционалне коментаре које изричу приповедач или фикционалне особе од једне друге врсте коментара које Борис Ејхенбаум (Boris Ejchenbaum) у делу *Млади Толстој* (*Molodoj Tolstoj*) назива „теоријским дигресијама“ (Ejchenbaum 1922: 59), а Долежел „представљачким дигресијама (П-дигресијама)“, које су интегрисане у фикционални свет и изражавају ставове о стварном свету. Као такве, П-дигресије подложне су условима истинитости, за разлику од фикционалних коментара који

---

<sup>12</sup> У *Хетерокосмици*, Долежел разликује четири типа модалних система у зависности од његове структуре: алетички тип (чине га природни и натприродни домен, и ту спада митолошки свет, а укључује модалитете нужног, могућег и немогућег), деонтички (чине га модалитети обавезе, дозволе и забране), аксиолошки (чине га модалитети неутралног, доброг и лошег) и епистемички (чине га модалитети веровања, знања и незнања) (Doležel 2008: 125-142).

се односе на ентитете фикционалног света, па као такви не подлежу истинитосном вредновању. Долежел сматра да „фикционални текстови имају посебан истинитосно-вредносни статус [...]“, и да су њих „створили стварни аутори (књижевници, писци), употребљавајући стварни људски језик, и наменили их стварним читаоцима“ (Doležel 2008: 40).

Бар једна особа мора бити присутна у фикционалном свету да би се генерисала прича. Долежел прави разлику између приповедних светова са једном и приповедних светова са више особа. За анализу света са једном особом, Долежел бира следећа фикционална дела: роман *Робинсон Крусо* (*Robinson Crusoe*, 1719) Данијела Дефоа (Daniel Defoe), причу „Велика река са два срца“ („Big Two-Hearted River“, 1925) Ернеста Хемингвеја (Ernest Hemingway) и роман *Насупрот* (*À rebours*, 1884) Ж.-К. Уисманса (J. K. Huysmans). Заједничка црта јунака поменутих дела је њихова изолованост од света, било да је она проузрокована ненамерним догађајима (у случају Дефоовог Робинсона Крусона и Хемингвејевог Ника Адамса) или је последица намерног, смишљеног чина (у случају Уисмансовог Дезесента). Долежел истиче структурални паралелизам између Дефоовог фикционалног света и његовог фикционалног текста. У Дефоовом фикционалном свету, Робинсон Крусо је пре свега рационални актер практичног ума и његов одговор на самоћу је рационално делање. Митологизација света отпочиње оног тренутка кад Крусо досегне врхунац контемплативног живота – почне да чита и моли се Богу. Тиме се успоставља нека врста квазикомуникације између Крусона и невидљивог божанства, али он остаје суверени господар властитог света јер се његов Бог не појављује у телесном облику. Записивањем своје интимне приповести, за коју очекује да ће је једног дана неко прочитати, Крусо „потцртава јавни и литерарни карактер свог текста“ (Doležel 2008: 54). Крусо се ослања на своје искуство и описује догађаје који се дешавају њему самом, уједно се ослањајући на универзалне максиме који важе у стварном свету – представљачке дигресије. Дефоов фикционални свет је производ интелектуалне климе његовог времена, у којој преовладава рационалистичка филозофија. Својим фикционалним текстом о Крусона борби за опстанак Дефо посеже за стварним светом, као што се Крусон фикционални текст као производ његове продуктивне делатности ослања на његов стварни свет.

Оба текста намењена су потенцијалним читаоцима, чиме ће бити остварена једна од основних функција књижевности и бити потврђена идеја да је „писање текста уметност стварања и поимања света“ (Doležel 2008: 54).

У фикционалном свету Ника Адамса имагинација и самосагледавање као контемплативне способности намерно су потиснути. Он је стручњак практичног ума, али увид у његова осећања имамо захваљујући природи, која улази у његов фикционални свет посредством његове перцепције. Врхунац света са једном особом достиже се у чину Никовог пецања, који Долежел описује као „неку врсту двобоја“, чиме се успоставља неки вид квазикомуникације сличне Крусоевој (Doležel 2008: 56).

Фикционални свет Дезесента обојен је естетиком, јер олфакторна чула доминирају његовим менталним животом. За његово конструисање било је потребно мноштво елемената из стварног света, превасходно књижевна дела стварних уметника и слике стварних уважених сликара. Долежел наводи бројне примере који потврђују Уисмансово коришћење грађе из стварног света (Дезесентова историја латинске уметности и Дезесентов есеј), што потврђује његову тезу да „стварна уметничка дела морају да буду трансформисана у *фикционалне* објекте, а историјски текстови могу бити укључени у фикционални текст као дигресије“ (Doležel 2008: 66), чиме се не нарушава аутономност фикционалног.<sup>13</sup>

Према Долежелу, приповедни светови са више особа представљају „најпогодније тло“ за стварање прича. У анализи динамике света у којем су присутна „барем два могућа актера“, Долежел разматра роман *Идиот* Ф. М. Достојевског, роман *Мала Дорит* Чарлса Дикенса, збирку прича *Смешне љубави* и роман *Књига смеха и заборав* Милана Кундере кроз постојање односа моћи (Doležel 2008: 86). За хаотичан фикционални свет Достојевског карактеристично је импулсивно делање емотивно нестабилних и страшћу савладаних јунака које је, према Долежелу, „често неразлучиво од акратије“<sup>14</sup> (Doležel 2008: 89). Овакав фикционални свет обележен је лудилом које се третира и као фикционална

---

<sup>13</sup> Готово идентична употреба елемената из стварности присутна је у роману *Мачје око*, конкретно, уметничко дело фламанског сликара Јана Ван Ајка које носи назив *Портрет Арнолфинијевих* (видети 5. поглавље овог рада).

<sup>14</sup> У *Лексикону страних речи и израза* Милана Вујаклије, акратија се дефинише као недовољна способност владања самим собом (Vučklija 1980: 22).



чињеница и као стилска фигура, физичким и вербалним сукобима његових фикционалних јунака, који изазивају скандале, и њиховим злочинима из страсти. На основу тога, Долежел разврстава понашање јунака на скали која води од потпуно разумног, преко импулсивног и акратичког, све до ирационалног и лудог, а њихови ирационални поступци третирају се као последица сукоба између приватних светова фикционалних јунака (њихових жеља, нада, снова, страхова) и стварног света фикције који их окружује. Фикционални свет Чарлса Дикенса чине ограничења у виду строге друштвене организације (друштвена хијерархија, друштвене конвенције и систем религиозних догми) и високог степена случајности (судбински сусрети и судбински преокрети) (Doležel 2008: 93-100), док је Кундерин фикционални свет заснован на моћи, контроли (нагону за поседовањем) и низу драматичних догађаја (револуције, војне окупације, понижења, еротика) (Doležel 2008: 100-107).

У фикционалним световима са више особа, приче генерише комуникација фикционалних актера (а у оквиру ње издваја се и невербална комуникација, која открива менталне догађаје, првенствено емоције) и њихова физичка интеракција удружена са нагонима и различитим страстима. Као једини и најснажнији мотивациони фактор који постоји само у свету са више особа наводи се моћ (физичка, ментална и друштвена) (Doležel 2008: 114), а она се спроводи репресијом или принудом и доводи до промена унутар констелације актера и њихових међусобних односа, док је сукоб најчешћи начин њихове интеракције, али и приповедне динамике, и он може бити конструктиван и деструктиван. Мортон Дојч (Morton Deutsch) у књизи *Разрешење сукоба: конструктивни и деконструктивни процеси* (*The Resolution of Conflict: Constructive and Destructive Processes*) наглашава позитивни утицај сукоба на друштвене структуре и међуљудске односе, и разликује „објективно стање ствари“ од перцепције догађаја сукобљених страна (Deutsch 1973: 8-10, 11-15). У тексту „Физички агресиван сукоб у љубавним односима“ („Physically Aggressive Conflict in Romantic Relationships“), Сели Лојд (Sally A. Loyd) и Бет Емери (Beth C. Emery) истичу да сукоб може бити конструктиван кад води ка „разрешењу несугласица“ са партнером, али и деструктиван уколико дође до „емотивног злостављања и/или физичког насиља“ (Loyd and Emery 1994: 29). Према Долежелу, сукоб је

„структурирани начин интеракције“ представљен посредством „модела теорије игре“, али и „крајње разнолика интеракција“ која зависи од типа личности, природе циљева и међуодноса антагониста, те он закључује да га управо то чини „вечитом темом фикционалних прича“ (Doležel 2008: 121).

Фикционални свет Маргарет Етвуд чине ограничења у виду устаљених друштвених конвенција и норми, као и спремности њених протагонисткиња да се „ухвате у коштац“ с њима. Он почива и на политици моћи (пре свега, друштвеној/политичкој и менталној), стицању контроле и опстанку као мотивационом фактору који покреће њене протагонисткиње. Као значајно обележје фикционалног света Етвудове, издваја се посебна врста фикционалних светова њених јунакиња која постоји паралелно са стварним светом текста и која, као таква, даје нову димензију како у тумачењу романа тако у карактеризацији његових ликова.

### 1.5. Типови наративних светова

Према Долежелу, приповедни свет као макроструктуру одређену глобалним ограничењима обликују селекција и формативна операција. Селекција се односи на тип света који се конструише (свет са једном или са више особа, свет са природом или без ње, свет физичких или менталних догађаја, свет намерног делања или свет без интенционалности, и тако даље), док се формативна операција односи на факторе ограничења, тачније, модалитете које непосредно утичу на делање (Doležel 2008: 124). Фон Рихт (Georg H. von Wright) је први указао на модалитете у оквиру теорије делања у тексту под називом *Есеј о деонтичкој логици и општој теорији делања* (*An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action*, 1968), а у домену наратологије Владимир Проп (Vladimir Propp), док их је А. Ж. Гремас (A. J. Greimas) експлицитно објаснио.

У стварном свету стварне особе наилазе на бројна модална ограничења, те су тако и фикционалне особе суочене са њима на различите начине. Хомогени фикционални светови настају када се један модалитет стави у доминантну позицију, чиме се утицај свих других блокира. У тексту „Наративни светови“ објављеном у часопису *Реч*, Долежел дефинише појам наративног модалитета као „глобалне рестрикције примењене на могуће правце приповедане радње“ (Doležel

1997: 84) и разликује четири модална система која, сходно томе, одређују четири врсте наративних светова: алетички (светови се класификују у односу на различите законе физике /реалан, фантастичан, бесмислен/), деонтички (почива на структури коју је још раније описао Проп /забрана-преступ-казна/), аксиолошки (проналазимо у причама које имају за циљ извршавање задатка /експедиције Аргонаута, типичне љубавне приповести/ и причама које носе моралну дилему), и епистемички (усредсређен на тему прича са елементом тајне /mystery stories/, приповести о сазревању и учењу /Bildungsroman/ или прича у којима фикционалне особе манипулишу другима помоћу незнања, лагања, инсинуација или обмана (Doležel 2008: 125-142).

Алетички модалитети детерминишу природне и натприродне светове. Природни фикционални светови представљају скупове светова који следе законе стварног света и у њима не постоји нити се догађа ништа што би те исте законе кршило. Такав скуп светова Рејмонд Бредли (Raymond Bradley) и Норман Шварц (Norman Swartz) називају подскуповима „физички могућих“ светова (Bradley and Swartz 1979: 6), док их Ричард Л. Киркам (Richard L. Kirkham) одређује као „подскуп природно могућих светова [...] који поседују истоветне *природне* законе као стварни свет“ (Kirkham 1992: 15), те су и фикционалне особе природног света могући парњаци људи. У оквиру логички „могућих светова“, поред поменутих физички могућих (природних), постоје и физички немогући (натприродни) светови. За разлику од првих, ови нарушавају законе стварног света, те све оно што је у природном свету немогуће постаје могуће у њима. Бредли и Шварц их дефинишу на следећи начин: „Под појмом ’могућег света’ [...] не подразумевамо само *физички* могућ свет. Безбројни физички *немогући* светови уврштени су у могуће светове [...] Физички немогући светови образују посебан подскуп у оквиру скупа свих могућих светова, односно – да унеколико јасније предочимо ову дистинкцију – можемо рећи да скуп физички могућих светова формира одговарајући подскуп у оквиру свих *логички* могућих светова“ (Bradley and Swartz 1979: 6). Физички немогући (натприродни) светови су фантастични светови митова, бајки и басни. Основна обележја натприродних светова су следећа: њих настањују физички немогућа бића, особе које су у погледу основних својстава природне могу да врше и натприродне радње, као и животиње и неживи објекти

који су персонификовани (лисица која пева, огледало које говори). Физички могући (природни) светови генеришу приче које обрађују широку тему људског живота и типичних животних ситуација у чијем је центру могући фикционали парњак стварном човеку и које „показују тенденцију ка трагизму“ (Doležel 2008: 127).

Нарочито су занимљиви интермедијарни светови који су на граници природних и натприродних светова, јер представљају природни део човековог искуства. У оквиру својих књижевних фикционалних светова, Маргарет Етвуд неретко конструише фикционални свет јунакиња у коме се издваја њихов интермедијарни свет, до кога долазе путем снова и халуцинација, лудила, онесвешћивањем, измењеним стањем свести под утицајем наркотика, хипнозе и тако редом (аутоматско писање и месмеризам Џоун Фостер */Госпа Пророчица/*, онесвешћивање и напуштање сопственог тела Илејн Ризли */Мачје око/*, губљење свести и хипнотичка стања Грејс Маркс */Алијас Грејс/*) (Николић 2017а: 263-264). У њиховом интермедијарном свету постоје и физички немогуће особе, објекти и догађаји. Уметањем интермедијарног света унутар фикционалног света јунака, ствараоци фикције истичу амбивалентност одређених фикционалних ситуација и догађаја, те се истинитост одређених чињеница или исказа непрестано подрива или преиспитује.

Алетичку структуру фикционалног света уређују кодексни и субјективни М-оператори. Кодексни оператори „обликују читав фикционални свет“ (Doležel 2008: 129), односе се на фиксиране услове и околности за извршење радње, док се М-оператори односе на умешност сваке особе (Greimas [1979] 1989: 11), индивидуална ограничења фикционалних особа (физичке, инструменталне и менталне способности), што Долежел назива „алетичком обдареношћу“. У фикционалним световима неретко се преплићу алетичка ограничења (кодексне могућности) и индивидуалне алетичке обдарености<sup>15</sup> (субјективне могућности), чиме се ствара веома плодно тло за најразноврсније приче. Ствараоци савремених

---

<sup>15</sup> У *Хетерокосмици*, Долежел дефинише појам алетичког странца као фикционалне особе која се разликује од стандарда тог света својом алетичком обдареношћу, наводећи за пример Нуџеза, јунака Велсове приче „У држави слепих“ („The Country of the Blind“). Долежел указује на чињеницу да су у Велсовом фикционалном свету сви житељи слепи (њихова алетичка обдареност је нормална јер је узета за људски стандард), осим Нуџеза (он види, те се његова алетичка обдареност назива хипонормалном, а његово чуло вида третира као недостатак) који се, као такав, издваја као алетички странац (Doležel 2008: 130).

приповести модификују овај образац на најразличитије начине, па тако, на пример, имамо јунаке који сматрају да нису део заједнице због неког свог физичког недостатка (физичке несавршености) те се, као последица тога, повлаче у сопствени фикционални свет (након одстрањивања тумора, Рени Вилфорд непрестано подсећа себе да јој један део тела недостаје, те сопствено тело доживљава као нешто страно и непотпуно, чиме аутоматски изопштава себе из заједнице; но, да је таква реакција ништа друго до одраз њене психе, не би изостала подршка заједнице, чији су став и реакција изражени ироничним коментарима полицајаца након јунакињине пријаве да је неко провалио у њен стан са намером да је силује<sup>16</sup>; исто тако, мала Џоун Фостер покушава да се избори са реакцијом своје мајке, али и околине, поводом своје прекомерне тежине, те се због свог тела осећа изопштеном и одбаченом од стране друштва; она на различите начине покушава да се суочи са проблемом који има, те њено понашање варира од потпуног одбацивања њихових коментара, једући у инат више него што је потребно, преко подвргавања ригорозним дијетама, до потпуног одбацивања хране).

Деонтичку структуру фикционалног света уређују П-оператори, који одређују које врсте радњи су забрањене, обавезне или дозвољене. Деонтички кодекс са својим забранама и обавезама чини фикционални свет напетим, јер се у њему сукобљавају субјективна морална начела фикционалног појединца и норме које намеће друштво. У оквиру деонтичког домена издваја се образац о деонтичком добитку или деонтичком губитку,<sup>17</sup> чиме се генеришу приче о различитим врстама ослобађања (личном, расном, националном или друштвеном), односно о заточеништву, угњетавању или поробљавању.

Роман Маргарет Етвуд *Слушкињина прича* (*The Handmaid's Tale*, 1985) прати образац о деонтичком губитку националних размера, где питање личне слободе поприма универзални карактер. За футуристичко друштво Републике

---

<sup>16</sup> У роману *Телесна повреда*, полицајци прихватају речи главне протагонисткиње Рени Вилфорд са дозом ироније и подругљивости, и врше дискриминацију на основу њеног физичког недостатка, сугеришући да се она, као таква, не уклапа ни у категорију жена које подлежу претњама силоватеља. Међутим, треба истаћи да овај роман није приповест искључиво алетичког типа, нити је њена главна јунакиња само алетички странац (видети четврто поглавље овог рада).

<sup>17</sup> У *Хетерокосмици*, Долежел истиче да деонтички добитак настаје када се прошири домен дозвољеног, укидањем, модификовањем или увођењем нових норми у оквиру фикционалног света; то се односи на приповести који говоре о друштвеном, националном, расном или личном поробљавању (Doležel 2008: 132).

Галад, у којој је успостављен тоталитарни режим, својствено је често увођење нових забрана, којима се домен дозвољеног непрестано сужава. Контрола и моћ главни су покретачки фактори једног строгог, патријархалног галадског режима у коме су, парадоксално али истинито, жене његови главни носиоци. У једном таквом фикционалном свету, јунакиња Фредовица на различите начине успева да манипулише оним што јој је при руци не би ли освојила делиће личне слободе (конструишући свој фикционални свет у коме истовремено постоје различите верзије непознатих судбина њеног мужа Лука, петогодишње ћерке и најбоље другарице Мојре, а у чију истинитост она верује; затим, многобројним покушајима поигравања са Заповедником (конкретно, у језичкој игри скребла), започињући забрањену љубавну романсу са Заповедниковим шофером Ником и тако редом), али двосмислени и отворени завршетак романа спречава нас да донесемо било какав постојан закључак о исходу њене судбине, чиме се концепт њене личне слободе релативизује<sup>18</sup>. Ауторка романа нам, пак, даје футуристички оквир у коме се сагледава приповест Фредовице, уводећи двојицу научника, историчара са Кембриџа, који два века касније износе главна обележја старог галадског друштва на једној научној конференцији, и од којих сазнајемо да приповест наше јунакиње није ништа друго до скуп насумично поређаних аудио касета које су они пронашли и приредили. Тиме се приповест Фредовице ставља у други план, а у први план избијају сексистички коментари двојице научника праћени аплаузима публике, којима се одражава став новог друштва, које изгледа није нимало напредовало у односу на претходно по питању мизогиније и полагаја жена у друштву (Petrović 2008: 323-329).

У строгом галадском друштву, заснованом на принципу многобројних забрана и обавеза, наилазимо и на деонтичког странца, бунтовника који се руководи властитим жељама и принципима, и самог себе ослобађа деонтичког кодекса. У овом фикционалном свету, бунтовница је Мојра која крши правила система бројним покушајима бекства. За нашу главну јунакињу и њене сународнице, Мојра је била оличење слободе, њихова „фантазија“: „Грлиле смо је

---

<sup>18</sup> Заједничко готово свим романима Етвудове је њихов отворен крај и проблематизован концепт личне слободе главне протагонисткиње. Поред Фредовице, неизвесна судбина и лична слобода јунакиње која се релативизује карактеристичне су и за заробљену Рени Вилфорд, трудну Лешу Грин, Џоун Фостер која проговара „гласом из гроба“ и Грејс Маркс, која се званично ослобађа затвора, али не и сопствене приче, што потврђује њен брак са Џејмијем Волшом.

уза се, била је с нама као тајна, као кикот; била је лава испод коре свакодневног живота“ (Atvud 2006: 147).

Међутим, Мојрина прича може бити, истовремено, прича о њеном паду, јер сазнајемо да се њен бунт завршио конформизмом, односно прихватањем нечег против чега се бунила. У фикционалном свету у којем је све забрањено или обавезно, његови житељи могу бити лојални поданици који ће извршавати дужности које се од њих очекују, или пак могу да прекрше законе и постану одметници. Мојрин покушај да постане одметница бива осујећен, стога је она приморана да пристане да испуни услове које јој једно такво друштво намеће. Имајући у виду чињеницу да она између живота у радиоактивним пустарама, Колонијама, у којима је на корак од смрти, и живота проститутке која ће по јавним кућама задовољавати функционере (парадокс је да су и јавне куће биле забрањене) бира другу опцију, прича о њеном паду поприма једну нову димензију. Наиме, Мојра својим избором, осим што продужује себи живот, успева да обезбеди себи неку врсту „лудичке слободе“.<sup>19</sup> Мојрина кршења забрана у фикционалном свету, било да је реч о свету пре или након успостављања галадског режима, њени покушаји одметништва, па и сам избор који чини на крају, не могу изменити деонтичка ограничења тог фикционалног

---

<sup>19</sup> У *Хетерокосмици*, Долежел помиње стратегију *homo ludens*-а коју користи Швејк, јунак Хашековог романа *Доживљаји доброг војника Швејка у Првом светском рату*. Швејкова стратегија опстанка у строгом војном режиму није слепо поштовање правила нити одметништво, већ „лудорије“ током авантуристичких експедиција које он предузима. Швејк се строго придржава наређења, али „успева да створи простор лудичке слободе“, иако је она кратког века јер он убрзо бива ухапшен. Међутим, оно што је важно је то да Швејково поигравање „свлачи империјалистичко рухо са војне машинерије“, откривајући њену комичност и апсурдност (Doležel 2008: 133). Код Мојре таква врста слободе поприма мало другачији облик. Она се, као неконформисткиња и бунтовница, како у животу пре успостављања галадског режима тако и током њега, између живота без икакве слободе (поштовање правила које прописује строги галадски режим, а која подразумевају живот у радиоактивним пустарама) и живота који подразумева преступе који би јој обезбедили статус одметнице (потез који је испробала и који се неславно завршио), одлучује за нову стратегију: постаће „тајна љубавница“ функционера јер тај статус носи извесан степен слободе и одступања од правила, колико год то сулудо звучало. У фикционалном свету Етвудове, „слобода“ коју Мојра на овај начин досеже може се с правом назвати „лудичком“. Наравно, с обзиром на то да је апсурдно разматрати позитивне и негативне стране живота у пустарама где слобода уопште не постоји, и живота проститутке која ипак ужива извесан степен слободе, питање исправности Мојриног избора постаје такође апсурдно ван оквира њеног фикционалног света.

света, али могу открити какво је право лице једног таквог политичког устројства – апсурдно и смешно.

Аксиолошка ограничења фикционалног света односе се на питање „валоризације света од стране друштвене групе, културе или историјског периода“ (Doležel 2008: 134) коју успостављају такозвани Г-оператори. Основни образац аксиолошких прича је стицање вредности, те се он проналази у приповестима усредсређеним на извршавање задатка (приче о потрази, љубавне приче, и слично) и причама које носе моралну дилему. Узевши у обзир чињеницу да оно што је за једну особу вредно за другу може бити безвредно, можемо рећи да Г-оператори подлежу субјективизацији. Елементе разних врста потрага имамо у готово свим фикционалним текстовима, било да је реч о стицању неке особине или карактеристике коју друштво сматра добром или пожељном (на пример, митови о савршеном женском телу које пласирају медији и покушаји фикционалних јунака физички несавршених да се ухвате у коштац са тим /фикционални свет Џоун Фостер из *Госпе Пророчице* и њен фикционални конструкт у форми „Дебеле даме“, или о интимној потрази фикционалног јунака за личним идентитетом, што је у позадини већине савремених фикционалних дела).

И у оквиру фикционалног света који се темељи на аксиолошком поретку, имамо аксиолошке странце, који попримају бројне форме, у распону од нихилисте који „конструише свет лишен вредности и безвредног“ до аксиолошког бунтовника који „негира Г-кодекс успостављањем опречне субјективне аксиологије. Оно што је у оквиру кодекса вредно, у бунтовниковом субјективном систему постаје безвредно; важи и обратно“ (Doležel 2008: 135).

Роман Маргарет Етвуд *Госпа Пророчица* конструише фикционални свет чијим је житељима наметнут систем вредности по коме је статусни симбол лепоте женско тело савршених пропорција, а које промовишу савремени женски часописи и телевизија. Оног тренутка када успе да доведе у ред своју тежину и тако превазиђе своје трауме из детињства које су се тицале њеног изгледа и пратиле је готово до зрелог доба, Џоун ипак увиђа велику празнину у себи. Наиме, она схвата да можда ипак не поседује ону „праву“ вредност и то је подстиче да одбаци малограђански кодекс. Њено тињајуће осећање побуне је



ослобађајући чин, јер чини да увиди да лепота и витко тело ипак не могу да је учине срећном и задовољном. Она не престаје да тражи себе чак и након ослобађања од својих фантазија о дебелој дами, што је очигледно још на самом почетку романа у коме је истовремено садржан и крајњи исход њеног подухвата о „планирању сопствене смрти“.

Одбацивање вредности наметнутих од стране друштва проналазимо и у фикционалном свету Мериен из романа *Јестива жена* (*The Edible Woman*, 1969). Мериен бунтовнички одбија да се уклопи у конформистичко друштво потрошачког типа утемељено на конвенцијама добре и сигурне удаје његових женских чланица, која неретко подразумева губљење њиховог идентитета, тиме што одбија брачну понуду перспективног младог адвоката, њеног дугогодишњег дечка, а касније и вереника, одбијајући, на тај начин, да себе одређује категоријама потрошачког друштва. Као врхунац њеног бунта, она симболички, у замену за себе, свом веренику прави тарту у облику жене, коју он одбија да проба. Иако пати од поремећаја у исхрани који је евидентан с обзиром на мучнину коју осећа кад угледа храну и одбијање да једе, последња сцена романа, у којој она са страху једе тарту у облику жене, на симболичан начин представља процес њеног успостављања контроле над собом и својим телом.

Епистемички модалитет, кога чине субјективни К-оператори, генерише детективске приче (*mystery stories*), приповести о сазревању (*Bildungsroman*) или приче у којима фикционалне особе манипулишу другима помоћу незнања, лагања, инсинуација или обмана. Фикционални свет књижевности Маргарет Етвуд махом се темељи на епистемичком обрасцу (романи *Госпа Пророчица* и *Мачје око* одређују се као посебан тип образовног романа који прати емотивно сазревање и учење списатељице Џоун Фостер и сликарке Илејн Ризли од периода њиховог детињства до зрелог доба /*Künstlerroman*/; фикционални свет јунакиња Етвудове прожет је свакојаким обманама, самообманама, инсинуацијама и лажима /романи *Госпа Пророчица* и *Алијас Грејс*<sup>20</sup>/). Сузан Сулејман (*Susan Suleiman*) је прва уочила епистемичку основу образовног романа, коју је објаснила као „две паралелне трансформације које доживљава протагониста: прво, трансформација *незнања* (непознавања себе) у *знање* (самоспознају); друго,

---

<sup>20</sup> Видети друго и шесто поглавље овог рада.

трансформација *пасивности у активност*“ (Suleiman 1983: 65). Фикционални светови у делима Маргарет Етвуд пуни су лажи, инсинуација и гласина које шире њени јунаци и јунакиње. Искизи који су противни фикционалним чињеницама, а које пласира обмањивач, доводе до доношења погрешних одлука и формирања дискутабилних ставова јер се темеље на неистинитим информацијама, те је и сама комуникација фикционалних особа подложна истинитосном вредновању у погледу стања ствари у фикционалном свету. У односу на све фикционалне јунакиње Маргарет Етвуд, Џоун Фостер и Грејс Маркс предњаче у изговарању опречних, неистинитих и непотпуних информација, те се и називају „варалицама“ (trickster figures), било да је узрок њихове склоности ка таквим понашањем неки нерешен унутрашњи конфликт, самообмана или сопствена заштита.

Оно што су у Фрегеовом концепту референција и смисао (Bedeutung/Sinn), у филозофији језика представљени су терминима екстензије и интензије.<sup>21</sup> Према Долежелу, екстензија усмерава језички знак према свету, односно, она је носилац значења лингвистичког знака који упућује на знак који се налази у свету (Долежел за пример узима Хомеровог Одисеја, истичући да екстензија појма „краљ Итаке“ упућује на посебну особу у фикционалном свету Хомеровог епа) (Doležel 2008: 146), док је интензија значењски аспект текста. Он даље прави разлику између екстензионалног и интензионалног значења приликом анализе књижевних дела, тврдећи да је за представљање екстензионалног значења неопходан „универзалан екстензионални метајезик“ (парафразе), док интензионално значење зависи од оригиналне формулације (текстуре) фикционалног текста. Наиме, читалац врши реконструкцију фикционалног света као екстензионалног ентитета који је створио аутор помоћу текстуре тог фикционалног света. Текстура је интензионална формација. На структурирање фикционалног света утиче глобална правилност у текстури која је представљена концептом интензионалне функције. Долежел дефинише интензионалну функцију као „функцију од текстуре фикционалног текста до фикционалног света“ (Doležel 2008: 149).

Правилност у текстури, на пример, може да се односи на правилност у именовању фикционалних особа од стране писца. Уколико разговарамо о

---

<sup>21</sup> Интензија је кованица настала на основу екстензије и није исто што и интенција.

фикционалној особи ословљавајући је са „Одисеј“ или „краљ Итаке“, нема битних промена у значењу јер оба појма упућују на исто (имају исту екстензију), али у књижевном делу постоји разлика у значењу када је, на пример, реч о начину именовања фикционалних особа (властито име и одређени опис као најпростија форма интензионалне функције са две вредности). Наиме, властита имена имају стриктне ознаке, независно од своје вербалне форме, те имају нулту интензију, док одређени описи (краљ Итаке, јунак Одисеј) нису стриктне ознаке и зависе од своје форме, те садрже интензију. Правилност у именовању ликова је интензионална функција која може имати и више од две вредности: осим властитих имена и одређеног описа (сталног или променљивог), ликовима могу бити додељена искључиво презимена, иницијали или само надимци. За пример, Долежел наводи правилност у именовању ликова Кафкиног *Процеса* као интензионалне функције са неколико вредности, „која скуп становника тог света организује у концентричне кругове, у чијем се средишту налази протагониста, као једина особа именована скраћеницом“, истовремено дајући схему која представља ту интензионалну функцију именовања (Doležel 2008:151).

Долежел закључује да можемо досегнути смисао разматрањем појма интензионалне функције из два разлога: један исти фикционални свет може бити интензионално структуриран на много начина путем различитих интензионалних функција, и интензионално структурирање је у потпуности зависно од текстуре фикционалног текста. Ствараоци фикције конструишу фикционални текст крећући се од екстензионалне структуре ка интензионалној, док читаоци реконструишу тај исти текст на обрнут начин. Аутори најпре замишљају фикционални свет као екстензионални ентитет, осмишљавајући причу, јунаке, фабулу и теме (које углавном не подлежу променама у дискурсу). Затим, они свом фикционалном свету дају интензионални облик исписујући текст одређене текстуре. Читаоци реконструишу такав фикционални свет тако што долазе у додир са текстуром, те најпре приступају интензионалној структури. Затим, они преводе текстуру у екстензионалне представе парафразирањем, реконструишући екстензионалну структуру и њене саставне елементе: причу, ликове, и тако редом. Према Долежелу, фикционална макросемантика обухвата три аналитичке процедуре: „(1) уочава правилности у текстури; (2) на основу њих закључује

каква је интензионална структура фикционалног света; (3) применом екстензионалног метајезика (парафразе) реконструише екстензионалну структуру света“ (Doležel 2008: 152). Долежел проучава две интензионалне функције: аутентизацију и засићеност.

Функција аутентизације дели текстуалне исказе на истините и неистините судове. Долежел разликује двоструку и ступњевиту аутентизацију. Наиме, он разматра две приповедне ситуације: приповедање у трећем лицу (*Er-form*) комбиновано са дијалозима и монологима фикционалних особа и приповедање у првом лицу (*Ich-form*), коме се касније прикључује и субјективизирана *Er*-форма, која настаје када оно што је субјективно продре у текстуру у трећем лицу). Када говоримо о природи двоструке функције аутентизације, ту важи опште начело да су ентитети које уводи анонимни приповедач у трећем лицу аутентизовани као фикционалне чињенице (њихова истинитост се не доводи у питање, а ауторитет приповедача утврђен је жанровским конвенцијама), док ентитети уведени дискурсом фикционалних особа нису. Долежел користи термин *ауторитативна приповест* „као ознаку за примарни извор фикционалних чињеница“ (Doležel 2008: 158).

Долежел разликује разликује чињенични и виртуелни домен фикционалног света. Виртуелни домен је подељен на приватне домене, уверења, визуре, илузије и погрешке фикционалних особа. Долежел описује две приповедне стратегије које потенцирају виртуелни домен, указујући на студију Џерарда Принса (Gerald Prince) под називом *Приповест као тема* (*Narrative as Theme*, 1992) и текст Дејвида Хермана (David Herman) „Хипотетичка фокализација“ („Hypothetical Focalization“, 1994). Принс је указао на прву стратегију која се односи на „неисприповедано“ (Prince 1992: 30, 33), док се друга односи на хипотетичку фокализацију која приписује виртуелни домен неком хипотетичком, фикционално непостојећем посматрачу (Herman 1994: 242).

Чињенични домен чине фикционалне чињенице конструисане ауторитативном приповешћу (потпуно аутентизован домен), док виртуелни домен чине неаутентизоване могућности уведене дискурсом фикционалних ликова (колективно аутентизован домен створен консензусом фикционалних особа). Долежел истиче да је ауторитет приповедача аналоган Остиновом

перформативном ауторитету. Џ. Л. Остин (J. L. Austin) је први дефинисао перформативни говорни чин. Према Остину, говорни чин поседује специјалну илокуторну снагу и он се употребљава „да би се извршила нека радња“ (Austin 1971: 13; Austin 1970: 235). Фикционални текстови су перформативни говорни чинови и „могу вршити функцију аутентизације“ јер су „ослобођени истинитосног вредновања“ (Doležel 2008: 155).

Мартинес-Бонатијево правило за вредновање исказа фикционалних особа говори о томе да су искази оних фикционалних особа који се слажу са приповедачевим нужно истинити, док они који се не слажу нису (Martínez-Bonati 1973: 185-200). Долежел се слаже са Мартинес-Бонатијем да искази фикционалних особа могу бити истинити, али истиче да ту није реч о томе да ли су они сагласни са приповедачевим исказима или не. Он сматра да фикционалне особе поседују изванредан степен аутентизујућег ауторитета ако су испуњени следећи услови: „прво, говорник мора да буде особа од поверења (‘поуздан’); друго, међу фикционалним особама мора постојати консензус у погледу ентитета о којем је реч; треће, виртуелност не сме бити деаутентизована у ауторитативној приповести“ (Doležel 2008: 159).

У романима Етвудове главне протагонисткиње су непоуздане приповедачице којима се не може веровати, било због делимичне амнезије и повремених губитка свести, који су углавном последица трауматичних догађаја из прошлости (Грејс Маркс, Илејн Ризли), било због склоности ка измишљању и причању лажи (Џоун Фостер, Грејс Маркс) и тенденције да стварни свет замене фиктивним (Џоун Фостер, Рени Вилфорд, Леша Грин, Илејн Ризли, Грејс Маркс). Рекли смо да поред приповедања у трећем лицу постоје два субјективна начина приповедања (*Ich*-форма и субјективизирана *Er*-форма). Приповедни текстови који садрже субјективизирану *Er*-форму (чињенице које су обојене субјективним предрасудама, ставовима, уверењима, претпоставкама, емоцијама) имају функцију аутентизације са три вредности: „аутентично“, „неаутентично“ и „релативно аутентично“. Дакле, на прелазу између чињеничног и виртуелног, налази се релативно чињенични домен фикционалног света. Релативне фикционалне чињенице су оне које су уведене у приповедни текст у оквиру *Er*-приповести, те садрже изванредан степен аутентичности (за пример, Долежел узима

Флоберов роман *Госпођа Бовари*, указујући на присуство субјективног става Еме Бовари према Шарлу у оквиру ауторитативне приповести) (Doležel 2008: 162).

Кад је реч о приповести у првом лицу (*Ich-form*), први логички закључак који се намеће јесте тај да *Ich*-приповедач нема конвенционални аутентизујући ауторитет јер, поред тога што учествује у фикционалном свету, он га истовремено конструише. Да би био прихваћен као релевантан извор фикционалних чињеница, он мора заслужити аутентизујући ауторитет, односно доказати своју компетентност. Долежел истиче да је фикционални свет *Ich-form* приповести обележен „интензионалним трагом субјективног порекла“ и да *Ich*-приповест „захтева већи степен читаачевог учешћа у реконструкцији фикционалног света“ (Doležel 2008: 163). За доказивање своје компетентности, *Ich*-приповедач ограничава опсег свог знања и идентификује његове изворе. Он експлицитно одбија да уведе фикционалне ентитете који су му непознати и који су ван његовог искуства, а ако се одлучи да их ипак представи, прецизно одређује њихов извор. Проблем немогућности уласка у ментална стања других фикционалних особа *Ich*-приповедач решава служећи се поступком тумачења видљивих физичких показатеља (израз лица, осмех, поглед, дрхтаји, и слично), док неприсуствовање одређеним фикционалним догађајима отклања тако што наводи сведочења очевидаца. Једини могући унутрашњи монолози су приповедачеви, а виртуелни домен других фикционалних ликова сведен је на минимум.

Тако је фикционални свет Илејн Ризли (*Мачје око*) једна структура у чијој је сржи чињенични домен приповедачевог (Илејниног) искуства. Приповест слушкиње Фредовице (*Слушкињина прича*) је, пак, природна *Ich*-форма, јер је њен ауторитет подривен жанром природног (некњижевног) дискурса (жанр дневника у виду аудио касета) а које је, два века касније, објавио случајни „издавач“ (двојица историчара са Кембриџа).<sup>22</sup> У оквиру ове природне (некњижевне) *Ich*-форме, у модерној књижевности издваја се њена подврста – неприродна (књижевна) *Ich*-форма, а њу је први уочио Жерар Женет (Gérard

---

<sup>22</sup> *Алијас Грејс* се може сврстати у подврсту *Ich*-приповести. Наиме, роман почиње и завршава као *Ich*-форма приповест. Роман отпочиње као природна *Ich*-форма јер подрива ауторитет главне протагонисткиње Грејс Маркс увођењем писма која размењују друге фикционалне особе, али и проширивањем виртуелних домена осталих фикционалних особа (чиме се, на пример, читаоцима омогућава увид у свест доктора Џордана). У роману је, затим, присутан и приличан број исечака из новинских текстова, историјских чланака и томе слично (историографска метафикција). Опширније о жанровском одређењу *Алијас Грејс* у шестом поглављу овог рада.

Genette) у Прустовом *Трагању за изгубљеним временом*, називајући Прустов начин приповедања (флукутирање фокализације) полимодалним (Genette 1972: 234). Долежел објашњава ову неприродну *Ich*-форму као „приповест [која] формално остаје у првом лицу, али је ослобођена семантичких и прагматичких ограничења субјективног дискурса“ (Doležel 2008: 165), наводећи Молин унутрашњи монолог из Џојсовог *Уликса* као очит пример неприродног дискурса. Према Долежелу, *Ich*-форма је „вишеструки тријумф конвенције над имитацијом“, а као најрадикалнију манифестацију тога он наводи приповести у којима „*Ich*-приповедач приповеда о властитој смрти“ (Doležel 2008: 167), неприродног текста који је производ физички немогућег чина. Описани начини приповедања, иако се формално разликују, поседују извештај аутентизујући ауторитет, било да је додељен конвенцијама или спојем конвенција и упућености приповедача. Долежел описује и оне приповести које не поседују снагу аутентизације и стварају светове лишене аутентичности. Такви су, истиче Долежел, перформативни чинови сказа<sup>23</sup> и метафикције. Он их дефинише као самопоништавајуће приповести које подривају темеље стварања фикције и само „симулирају приповедну технику“, лебдећи „између фикционалног постојања и непостојања“ (Doležel 2008: 171). У сказу, поништавање конвенционалних поступака аутентизације постиже се иронијом (Долежел описује приповедну текстуру Гогољевих прича „Шињел“ и „Нос“), док се у метафикцији чин аутентизације поништава тако што бива „огољен“ (сви поступци стварања фикције се предочавају; истовремено се конструише како фикционални свет тако и прича о његовој конструкцији).<sup>24</sup> Дело *Нарцисистичка приповест: метафикционални парадокс* (Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox, 1980) Линде Хачн (Linda Hutcheon) као и Мекхејлова *Постмодернистичка фикција* (McHale 1987: 112-30, 197-215), говоре у прилог томе да се у постмодернистичкој метафикцији не огољује сам чин стварања фикционалног света већ и читање, тумачење, критика, интертекстуалност, и томе слично. Задатак приповедача сказа је, према Долежелу, подривање приповедачевог ауторитета, при чему „нужно конструише амбивалентни свет“ (Doležel 1997: 87).

<sup>23</sup> Сказ је руска народна прича о стварном догађају; у уметничкој прози, сказ је врста монолога који, својим стилем и лексиком, оставља утисак усменог казивања.

<sup>24</sup> Роман Маргарет Етвуд *Слепи убица* сврстан је у жанр историографске метафикције.

У истом тексту, он даље указује на сличност амбивалентног и митолошког света у структури, истичући њихову двострукост, али и на њихову разлику која се огледа „у њиховим појединачним статусима аутентичности: митолошки свет је аутентичан, док је амбивалентни свет лишен аутентизације. Митолошки свет је свет објективних наративних истинитосних вредности, амбивалентни свет је без таквих вредности. Митолошки свет даје потврдан одговор на питање о аутентичности; амбивалентни свет оставља питање о аутентичности отворено“ (Doležel 1997: 87).

Према Долежелу, подривање аутентизације може настати и семантичком стратегијом увођења противречности у фикционални свет, а као последица тога настају светови који су немогући у логичком смислу (немогући светови). Појам немогућих светова Долежел анализира на примеру Роб-Гријеовог *Састајалишта* и Калвиновог романа *Ако једне зимске ноћи неки путник*. Долежел истиче да Роб-Гријеова приповест „конструира противречности на неколико различитих нивоа“<sup>25</sup> и да је *Састајалиште* „самообнажујућа приповест најрадикалнијег типа“ и пример за „демонстрацију писања фикције по принципу проба и грешке“ (Doležel 2008: 174). Долежел сматра да Калвино конструира причу са парадоксалним исходом јер „није немогуће коегзистирање стварног аутора и стварних читалаца са фикционалним ликовима“ (Doležel 2008: 175). Наиме, приликом конструкције фикционалног света, стварне особе (аутор, читалац) морају бити трансформисане у фикционалне парњаке не би ли постале део фикционалног света, а тиме се аутоматски губи и онтолошка противречност.

Долежел прави разлику између екстензионалног својства непотпуности фикционалног света и интензионалног својства његове засићености. Наиме, већ

---

<sup>25</sup> Према Долежелу, нивои су следећи: (1) један те исти догађај уведен је у неколико супротстављених верзија; (2) једно те исто место (Хонг Конг) и јесте и није место збивања у роману; (3) исти догађаји поређани су у противречне временске низове (А претходи Б, Б претходи А); и (4) један те исти фикционални ентитет појављује се у неколико егзистенцијалних модела: као фикционална чињеница, као позоришна представа, као скулптура и као слика (Doležel 2008: 172). Преплитање различитих начина егзистенције, пре свега преплитање стварног и фикционалног, чиме се и бавимо у овом раду, једно је од главних обележја модерних визуелних уметности (кубистички колаж), али и савремене књижевности (парадигматичан пример тога су романи Етвудове *Госпа Пророчица* и *Мачје око* (наслов првог наведеног романа се, у исти мах, односи на нашу протагонисткињу, списатељицу Џоун Фостер, њену истоимену песму, а касније и роман; назив другог наведеног романа представља кликер плаве боје - мачје око (Илејнина амајлија), слику на изложби, и наслов романа Етвудове). Опширније о томе видети у другом и петом поглављу овог рада.



смо разматрали непотпуност као једну од одлика фикционалног света (фикционални светови су екстензионални ентитети). Када је реч о текстури фикционалног света, можемо рећи да она на много начина утиче на његову непотпуност. Текстура одређује степен засићености фикционалног света, те је засићеност његово интензионално својство. Појам семантичке засићености Долежел описује као распоређивање празнина (нулта текстура), одређених (експлицитних) и неодређених (имплицитних) чињеница у фикционалном тексту. При том, Долежел се ослања на одређење појма непотпуности као критеријума за настајање појединих типова фикционалних светова које је Рајанова дефинисала у тексту „Фикција као логичко, онтолошко и илокуторно питање“ („Fiction as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue“) (Ryan 1984: 121-39), док тврдњу Волфганга Изера да читање текста захтева попуњавање празних места читаочевом имагинацијом (Iser 1971, 1974, 1978) одбацује као миметичку. Долежел указује на чињеницу да се Изеров читалац „не препушта контроли од стране текста, већ доноси властите одлуке како да попуни празнине“, те врши реконструкцију фикционалног света „на основу властитог животног искуства“ (Doležel 2008: 179).

Долежел објашњава имплицитност анализом просторног одређења у фикционалним причама (Кафкина приповетка „Уметник у гладовању“, Хемингвејева приповетка „Чисто, добро осветљено место“), запажајући да се писци углавном ослањају на имплицитне особине фикционалног света. Ослањајући се на Освалда Дикроа (Oswald Ducrot) и Кетрин Кербрат-Оређионијеву (Catherine Kerbrat-Orecchioni), Долежел прави дистинкцију између два маркера имплицитног значења: негативних (лакуне) и позитивних (наговештаји, алузије, инсинуације) (Doležel 2008: 181). Анализом Хемингвејеve приповетке, Долежел показује да нису све празнине у тексту ненадокнадиве, и да главну улогу у њиховом попуњавању имају претпоставке (пресупозиције). Можемо закључити каква је фикционална особа пратећи и анализирајући њено вербално, ментално и физичко делање о коме говори Јури Марголин (Margolin 1986: 208, 1987: 113). Међутим, Марголин указује и на то да је реконструкција структуре личности на основу таквог закључивања варљива јер актерови поступци могу бити неискрени, обмањујући, недоследни, ирационални (Margolin 1986: 215-216).

Долежел истиче да на основу пресупонирања можемо открити одређена имплицитна значења, али да бисмо дошли до дубљих увида, морамо активирати и когнитивне операције (Doležel 2008: 184). Наше опште знање о стварном свету (лична енциклопедија знања) помаже нам да допремо до имплицитног значења, али га истовремено и релативизује, јер зависи од наше културе, друштвених група и историјских епоха. Долежел прави дистинкцију између енциклопедије стварног света и фикционалне енциклопедије (складиште знања фикционалних особа), што уједно представља важну когнитивну разику између стварних читалаца и фикционалних особа. За доношење исправних закључака који важе за фикционални свет, читалац мора да активира когнитивне операције, али и да овлада фикционалном енциклопедијом (као пример, Долежел наводи фикционалну енциклопедију која важи за свет Маркесовог романа *Љубав у доба колере* и истиче да она минимално одступа од енциклопедије стварног света /ментална мапа Колумбије садржи и фикционални град Ла Манга, који није на мапи стварних читалаца/). Исто тако, у *Телесној повреди* Рени Вилфорд из Торонта одлази на једно од острва Кариба које не постоји у енциклопедији стварног света. Дакле, да би читалац могао да разуме фикционални свет, он мора да прилагоди властиту енциклопедију знања енциклопедији фикционалног света. Фикционална енциклопедија је услов за откривање имплицитног значења.

Долежел нуди и схему која представља зависност чињеница и празнина фикционалног света од „густине текста“, односно од распореда експлицитне (детерминисани домен), имплицитне (недетерминисани домен) и нулте (домен празнина) текстуре. Он представља густину текста као интензионалну функцију засићености која има три вредности. Детерминисани домен чине детерминисане чињенице које имају истоветан семантички статус (то су експлицитни искази чије је значење одређено), док имплицитна текстура конструише недетерминисане фикционалне чињенице чији семантички статус не може бити истоветан јер се открива непоузданим процесом закључивања (имплицитно значење је увек сугестивно). Према Долежелу, функција засићености компатибилна је са слојевитошћу фикционалног света Мартинес-Бонатија, који је указао на разлику

између начина структурирања фикционалног и стварног света на основу опозиције предњи/задњи план (Doležel 2008: 191).<sup>26</sup>

Једно од важних обележја фикционалних светова у опусу Етвудове јесте интертекстуалност, која се дефинише као „размена семантичких трагова у текстовима, независно од њиховог хронолошког поретка“ (Doležel 2008: 208). Било да је експлицитна (епилози) или имплицитна (алузије), интертекстуалност указује на повезаност свих фикционалних светова који образују властити сукцесивни ланац у културном памћењу. У романима Етвудове имамо сегменте постмодернистичке прераде класичних дела деветнаестог века, на пример, *Џејн Ејр* (*Jane Eyre*, 1847) Шарлот Бронте (Charlotte Brontë), *Нортенгерска опатија* (*Northanger Abbey*, 1817) Џејн Остин (Jane Austen), *Мидлмарч* (*Middlemarch*, 1874) Џорџ Елиот (George Eliot), *Госпа с језера* (*The Lady of the Lake*, 1950) Волтера Скота (Walter Scott), балада из 1832. године „Госпа од Шалота“ („*The Lady of Shalott*“) лорда Алфреда Тенисона (Lord Alfred Tennyson), и тако даље.

Хероине наведених дела су поново оживеле у романима Маргарет Етвуд. Лудило фиктивне Грејс Маркс је слично ономе које испољава Берта Мејсон (*Џејн Ејр*), која је архетип викторијанске жене без здравог разума (Howells 2005: 147). Међутим, нужно је указати на извесне разлике у представљању лудила у ова два романа. У роману *Џејн Ејр*, лудило је наследна болест у породици Рочестерове прве жене, а то сазнајемо из Рочестеровог субјективног образложења. У роману Етвудове, лудило је приказано као болест изазвана друштвеним односима, интелектуалном климом и доминацијом мушкараца: лудило Грејс Маркс може бити последица живота у оваквим условима; исто тако, у лику Корделије (*Мачје око*) корени овако изазваног лудила се можда најбоље уочавају), али је оно представљено и као потенцијална стратегија којом се служи главна јунакиња да би обезбедила себи боље животне услове (*Алијас Грејс*). Тенисонова госпа је поново оживела у „Госпи Пророчици“, песми коју је Џоун Фостер написала надахнута баладом коју је волела. Но, треба истаћи да се Џоунина госпа видно

---

<sup>26</sup> Долежел објашњава Мартинес-Бонатијеву опозицију предњи/задњи план, према којој модел стварног света Николаја Хартмана чине три нивоа: материјални, органски, ментални и духовни. У фикционалном свету, та хијерархија може бити нарушена, јер сваки од та три нивоа може бити потиснут у задњи план. За пример, Мартинес-Бонати узима Гетеов роман *Избор по сродности*, где ментално и духовно конструише 'предњи', а материјално и органско (физичке особине) 'задњи' план у структурирању фикционалне особе у Гетеовом роману.

разликује од несрећне и сироте Тенисонове господе, чија смрт није инсценирана већ стварна. Такође, многи критичари увиђају сличност између Кетрин Морланд из *Нортенгерске опатије*, Џејн Ејр из истоименог романа и постмодернистичке прераде ових ликова од стране Џин Рис (Jean Rhys) у *Широком Саргаском мору* (*Wide Sargasso Sea*, 1966) и Џоун Фостер из *Госпе Пророчице* (Rao 1994: 33-52). *Живот пре човека* је окарактерисан као омаж *Мидлмарчу*, викторијанском роману Џорџ Елиот (Howells 2003: 80). Исто тако, прави се паралела између овог романа Етвудове и *Изгубљеног света* (*The Lost World*), романа који је почетком двадесетог века написао сер Артур Конан Дојл (Arthur Conan Doyle) (Howells 2005: 65-68). Савремена верзија Керолове *Алисе у Земљи чуда* (1865) оживела је у ликовима Џоун Фостер (*Госпа Пророчица*) и Илејн Ризли (*Мачје око*), које „пролазе кроз огледало“, али и у лику Леше Грин (*Живот пре човека*), која постаје Алиса док у машти посећује чудесне пределе њене живописне праисторије. Лик историјске Грејс Маркс, коју је Сузана Муди (Susanna Moodie) описала у *Животу на чистинама* (*Life in the Clearings*, 1853) добио је своју савремену верзију у *Алијас Грејс* (1996). Као што Џин Рис у *Широком Саргаском мору* даје предисторију романа *Џејн Ејр*, односно, објашњава Рочестерово понашање према Џејн, које је последица онога шта се догађало с њим пре него што ју је упознао, тако и Етвудова увођењем фиктивног лика доктора Сајмона Џордана, који води разговоре са Грејс Маркс не би ли стекао увид у њено психичко стање, покушава да предочи читаоцима оно што је изостављено у извештајима Сузана Муди – тешко детињство ирске имигранткиње Грејс. Кроз роман *Телесна повреда* (1981) представљено је савремено поимање друштвене игре „Клудо“, детективских и шпијунских романа деветнаестог и двадесетог века.

Фикционални светови поменутих класичних писаца сачињени су од поузданих фикционалних чињеница и апсолутних вредности, док свет Етвудове врви од амбивалентности и неизвесности. Бића из различитих онтолошких поредака постоје у фикционалним световима Етвудове, било да је реч о историјским личностима које су фикционализоване (Грејс Маркс, Сузана Муди) или о фиктивним ликовима који припадају фикционалним световима других аутора, а који су „оживели“ у романима Етвудове са нешто измењенијим карактеристикама (Алиса, Џејн Ејр, Берта Мејсон, Кетрин Морланд). Алиса има

своје парњаке у Џоун Фостер, Лешли Грин и Илејн Ризли; Џејн Ејр и Кетрин Морланд у Џоун Фостер; Берта Мејсон у Грејс Маркс и Корделији. Разлике које постоје између прототипа и његове стварносне варијанте нестају, као што се бришу границе између различитих фикционалних светова.

Интересантно је споменути да у оквиру једног фикционалног света Етвудове постоје паралелни фикционални светови готских романа које пише Џоун и са чијим хероинама се она идентификује (Шарлот, Фелиша, Пенелопа и Саманта). Џоун као творац фикције апсорбована је у фикционални свет те се тако, према Долежелу, „брише граница која у стварном свету раздваја ствараоца фикције од његових фикционалних створења“ (Doležel 2008: 226). Премештање једне фикционалне особе из једног у други свет је нешто већ виђено у савременој књижевности, али се код стратегије коју Етвудова примењује јављају неке новине. Наиме, Етвудова у једну фикционалну особу интегрише све њене фикционалне претече, при чему се лик протагонисткиње још више усложњава кроз мноштво других идентитета које она преузима и самостално конструише кроз своју приповест, што углавном настаје као последица њене склоности ка интермедијарним стањима и тенденцији да стварност доживи као фикцију и обрнуто.

Фантазија је неизоставни део перцепције стварности поменутих женских ликова Етвудове. Поставља се питање да ли и у којој мери њихово прибегавање фантазији и фиктивном свету доприноси како бољем сагледавању и спознавању себе тако и бољем позиционирању и лакшем функционисању у стварном свету, или је то можда само добар, страхом и незрелошћу подстакнут покушај одбијања да се прихвати стварност у свом најсуровијем облику и пуко заваривање себе да је фантазија стварност а стварност фантазија? Кроз одабрана дела ће се проверити хипотеза да је перцепција стварности јунакиња Етвудове у непрестаном дијалогу са њиховим фиктивним световима. Одабрана дела ће се анализирати хронолошки, како би се заједнички и дивергентни елементи фикције и стварности могли што лакше идентификовати, али и како би се могао што јасније уочити начин на који се они мењају и развијају из романа у роман.

## II *Госпа Пророчица*

### 2.1. Увод

Можда ниједан роман Маргарет Етвуд не поручује тако гласно и недвосмислено да развијена човекова машта, иако под сталним притисцима и суочена са захтевима стварног живота који неретко доносе горак укус отрежњења, ипак одолева у судару са стварношћу и наставља да блиста попут сунца, као што то чини њен трећи роман, објављен 1976. године, *Госпа Пророчица*. О овом роману у роману, својеврсној пародији готских романа како по заплетима тако по ликовима и атмосфери, написано је толико есеја, критичких студија, мастер радова и докторских теза да је прилично незахвално још једном о њему говорити, али није на одмет покушати из једне другачије перспективе сагледати његове квалитете и приступити анализи појединих његових елемената, која ће, надамо се, донети нове помаке у његовом тумачењу.

Замршени путеви којима се крећу како главна протагонисткиња и приповедачица романа Џоун Делакур, касније Фостер, тако и њене фиктивне јунакиње Шарлот, Фелиша, Саманта и Пенелопа, права су загонетка како за њу саму тако и за нас читаоце. Разумевање лавиринтског простора као симбола уметничке експресије и места у коме долази до умножавања идентитета аутора (у овом случају, долази до удвајања идентитета ауторке и њених фиктивних хероина са којима се она идентификује), као и улоге психолошких путовања (кроз фантазије и њихове главне симболе, сањарења на јави, визије, снове, падања у несвест и аутоматско писање) и текстуалних путовања (кроз књижевне текстове и песме које пише), од највећег су значаја за тумачење самог дела, јер га обogaћују и чине лепим. Повлачење паралела између стварности и фантазија можда је најснажније изражено управо у овом роману. Неки од критичара који у својим освртима на жанр романа *Госпа Пророчица* дефинишу овај роман као роман о уметнику (Künstlerroman) су Џудит Мекоумс (Judith McCombs /1986/), али и Арнолд Е. Дејвидсон (Arnold E. Davidson) и Кети Н. Дејвидсон (Cathy N. Davidson). У раду „*Госпа Пророчица* Маргарет Етвуд: уметник као ескаписта и пророк“ („Margaret Atwood’s *Lady Oracle*: The Artist as Escapist and Seer“), Арнолд

Е. и Кети Н. Дејвидсон истичу да роман прати развој јунакиње као уметнице од самообмане као полазне тачке до коначног просветљења.<sup>27</sup> Исто тако, у есеју „Слепило и опстанак у највећим романима Маргарет Етвуд“ („Blindness and survival in Margaret Atwood’s major novels“), Шерон Р. Вилсон (Sharon R. Wilson) дефинише овај роман, попут романа *Израњање* (*Surfacing*) и *Мачје око* (*Cat’s Eye*), као Künstlerroman, Bildungsroman и метафикцију (Wilson 2006: 182). Елен Меквиллијамс (Ellen McWilliams) у четвртом поглављу дела *Маргарет Етвуд и женски Bildungsroman* (*Margaret Atwood and the Female Bildungsroman*) сврстава овај роман, поред романа *Јестива жена* (*The Edible Woman*), у категорију женског bildungsroman-а. Она се бави проблемом политике хране као својеврсног оружја којим јунакиње штите себе (било од мајке или мушкарца са којим су у вези) и прави паралелу између Џоуниног односа према храни у првом делу романа са поремећајем у исхрани Мериен, јунакиње *Јестиве жене* (McWilliams 2009: 75).

Бег од стварности и потрага за својим *ја* су средишњи мотиви у доношењу одлука и самом понашању наше хероине. Џоун се, као креативна жена, издваја својом способношћу да изгради, изрази, умножи и сједини вишеструке идентитете кроз сложене односе стварног и имагинарног које повезује неконвенционална визуелна метафора – анаморфно огледало или нека друга рефлектујућа површина – која ће детаљно бити анализирана у наставку.

---

<sup>27</sup> Есеј је доступан на сајту <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/7890/8947>, приступано 13. октобра 2016. године.

## 2.2. Џоунино одрастање

Џоунино детињство обележено је замршеним односом са мајком, површним односом са оцем, који је у највећем делу њеног детињства био одсутан, незаинтересован или равнодушан, проблематичним односом са другарицама из скаутског (извиђачког) удружења (Brownies), које су је непрестано кињиле, и амбивалентним односом према своме телу услед прекомерене тежине. Када се свему томе придода Џоунина склоност ка фантазирању, обмани и лажима, њена бујна машта, креативност и уметнички импулс, добијамо интересантну особу која кроз психолошка и текстуална путовања, користећи разне врсте рефлектујућих површина, изражава своју личност.

Након што су јој, као девојчици, током једне приредбе заменили првобитни костим лептира и одузели крила, Џоун у улози мољца започиње свој „плес беса и разора“ којим осваја све у публици: „Ако ће неко учинити да изгледате смешно и ако нема излаза из те ситуације, можете се претварати да је то управо оно што сте желели да постигнете“<sup>28</sup> (Atwood 1976: 48). Млада Џоун, свакако, није схватала ово правило које јој је индиректно наметнула инструкторка плеса госпођица Флег, али га је сазнала тек касније и почела свесно да га примењује: „Прича коју сам испричала Артуру, о томе како ме је као шеснаестогодишњакињу завео инструктор летења из Монреаала у летњем кампу под боровим дрветом, била је лаж. Нисам уопште била заведена. Била сам жртва синдрома госпођице Флег: ако сте заробљени у ситуацији из које се не можете елегантно извући, можда се можете претварати да сте је изабрали. У супротном, изгледаћете смешно“ (149).

„Што год да уради[м] никако није било оно право“ (67) је реченица која можда најбоље сумира Џоунин однос са мајком, другарицама и супругом Артуром. Џоунино гојазно тело било је „спорна територија“ (69) око које је водила рат са мајком и бивала „непоражена“ (70), јер је својим килограмима успела да је напослетку разоружа. Заузврат, добила је тело огромних пропорција због кога се осећала „јадном“ (74), јер Џоун још као десетогодишњакиња схвата да постоји разлика између гојазних и мршавих жена: „Да је Дездемона била

---

<sup>28</sup> Сви цитати наведени су из поменутог издања и преведени су на српски језик за потребе текста.



дебела, би ли икога било брига за то да ли ју је Отело задавио? Зашто девојке које су нацисти мучили на насловницама мушких часописа дегутантне садржине увек добро изгледају? Ефекат би био сасвим другачији да су оне гојазне. Мушкарцима би ово било урнебесно смешно уместо да буде неморално или сексуално узбудљиво. У сваком случају, пуначке непривлачне жене су исто тако подложне мучењима као и мршаве. И више, у ствари“ (52). У есеју „Женски Худини: популарна култура у *Госпи Пророчици* Маргарет Етвуд“ („A Female Houdini: Popular Culture in Margaret Atwood’s *Lady Oracle*“)<sup>29</sup>, Џон Тим (John Thieme) истиче да протагонисткиња Џоун рано почиње да увиђа да су популарне конвенције представљања жена одраз ставова друштва (Thieme 1992: 73).

Овом сазнању претходи догађај када су јој Елизабет, Марлен и Лин – јуниорке у извиђачком удружењу чији је и Џоун била члан, у повратку кући свезале очи и оставиле је у јарузи не би ли на њу наишао „лош чика“, перверзњак кога се девојчице плаше, а који јој је једном приликом поклонио нарцисе. Другарице су врло брзо откриле „колико је лако натерати је да заплаче“ (Atwood 1976: 57). Тортура коју другарице спроводе над Џоун у циљу њеног наводног уласка у њихов „тајни клуб“, а која доживљава свој врхунац овим догађајем, слична је оној коју ће на својој кожи осетити Илејн Ризли из *Мачјег ока*, када Корделија, Грејс и Керол бацају Илејнину капу у залеђени поток и на крају је остављају саму у мраку и хладној води (Atwood 2002: 174-5). Њу заиста проналази мистериозни мушкарац који је спасава. Његова појава збуњује Џоун: „Да ли је он мушкарац с нарцисима или не? Да ли је мушкарац који ме је одвезао спасилац или зликовац?“ (Atwood 1976: 64) Она има амбивалентан однос према њему, што обележава и њен каснији однос према свим мушкарцима у њеном животу, и поставља питање: „Да ли је могуће да мушкарац буде и једно и друго у исто време?“ (64) Исто питање поставља и у вези са својим оцем: „Да ли је он лош мушкарац или добар?“ (69) Џон Тим указује на чињеницу да је мушкарац са нарцисима парадигма свих мушкараца који ће уследити у Џоунином животу (Артура Фостера, Сема, Ројала Поркупајна, Мејвиса Квилпа, новинског

---

<sup>29</sup> Доступно на сајту: <http://ro.uow.edu.au/kunapipi/vol14/iss1/1>, приступано 10. октобра 2016. године.

извештача Фрејзера Бјукенона), док Џоун игра улогу Рапунзел која остаје у кули све док чека на свог витеза да је спасе. Наиме, он истиче да Џоун остаје „заробљена у кули“ јер је интериоризовала вредности Рапунзелиног синдрома услед њене изложености бројним популарним дискурсима који су обликовали њено одрастање и сазревање (Thieme 1992: 74).

Догађаји чији су исходи могли бити фатални завршавају се добро како за Џоун тако и за Илејн. У мрачном тунелу у коме су се нашле, једна проналази светло и излаз када угледа женску фигуру која је подсећа на Деву Марију<sup>30</sup> и која јој помаже да се избави, док друга спас проналази у загонетној мушкој фигури која може бити истовремено и добра и лоша.

Џоун је једино успешно могла да се супротстави мајци, док је другарицама, али и супругу Артуру, повлађивала: „Годинама сам покушавала да се претворим у оно што Артур мисли да јесам, или оно што мисли да би требало да будем“ (Atwood 1976: 210). Стога, она се на разне начине, у највећој мери измишљањем и лажима, довијала да себе представи у најбољем светлу, иако је било „потребно много да би[x] му удовољила“ (Atwood 1976: 19). Џоун користи своју способност обмањивања као својеврстан вид напуштања стварности, али и као стратегију преживљавања. Она би се радије претворила у слику коју је Артур имао о њој и скривала своје сопствено *ja*, јер је схватила да „скривене дубине треба да остају скривене“ и да су „фасаде у најмању руку исто тако истините“ (197). Ова реченица имплицира да је за Џоун лаж једнако стварна као истина и да Џоун, заправо, и не прави разлику између њих.

Док се у присећа свог детињства, тинејџерских дана и живота у улози Артурове супруге, Џоун наглашава осећај неподобности. Она је свесна чињенице да није способна да изрази своје емоције на прави начин нити да разуме друге: „Никада нисам била у стању да се руководим правим емоцијама у право време, бесом када је требало да будем бесна, сузама када је требало да плачем; све је било у криво време“ (15) или „Шта они желе? Питање на које никад нисам знала да одговорим“ (15). Несрећна и незадовољна својим животом, Џоун често

---

<sup>30</sup> Девица Марија, коју Илејн оваплоћује на слици *Јединствена теорија поља*, у великој мери подсећа на Џоанину троструку богињу из песме „Госпа Пророчица“, о чему ће бити више речи у поглављу о *Маџем оку*.

противуречи мајци, која не престаје да јој предочава њене недостатке и несавршеност. Попут фиктивних ликова њених омиљених бајки и романа она, током својих сањарења на јави замишља да је њена „права“ мајка тетка Лу (88). Наиме, губљење килограма и постизање жељене килаже које се дешава нешто касније само је повећало њен осећај неподобности: „Осећала сам се усамљено; желела сам, такође, да поново будем дебела. Била би то изолација, чаура. То би, такође, била маска. Поново бих могла бити само посматрач од кога се ништа не очекује. Без свог магичног плашта или сала и невидљивости, осећала сам се нагом, поткресаном, као да ми недостаје неки неизоставни покривач“ (141).

Постоји несклад између Џоунине новостворене личности и скривене прошлости коју она жели да измени. Она признаје да сада има „одговарајућу тежину, али погрешну прошлост“ и да ће морати „да је се у потпуности отараси и створи себи другачију, допадљивију“ (141). Стога, она одлучује да буде неко други, да закопа прошлост и промени свој физички опис: „Чим офарбам косу, сви очити докази ће се уклонити и моћи ћу да постанем друга особа, потпуно друга особа“ (20). Она одлучује да промени и место боравка: „Тражила сам град у који бих се преселила и у коме бих била слободна да не будем оно што јесам“ (139). У Италији, након инсценирања властите смрти, Џоун скоро да успева у својој намери да буде „друга особа“: „Била сам неко други сада, скоро да сам неко други“ (24). Међутим, њен идентитет запада у озбиљну кризу када новинар у Теремоту открива бар два њена индетитета: „У том тренутку сам била толико збуњена да се нисам могла сетити јесам ли их имала више“ (286). Стога, она схвата да је једина могућност да се извуче из такве ситуације бекство, чиме долази до изражаја циклична структура романа, којом се поновно истиче Џоунино упадање у замку сопствених лажи и безнадежност ситуације у којој се налази. Она остаје доследна свом начину понашања и склоности ка обмани јер, како сама каже, више јој је неискреност помагала у животу него ли искреност: „Из мог искуства, искреност и исказивање осећања могу довести само до једне ствари – катастрофе“ (36-7).

### 2.3. Џоунине фантазије

Ексцентрични Ројал Поркупајн (Краљевско бодљикаво прасе) је Џоунин пандан у мушком облику. Сличност између њих уочава се у физичком изгледу (обоје су црвенокоси) и обостраној склоности ка фантазијама. Његово присуство расветљава Џоунин шаролик свет фикције. Џоун привлачи његов бајроновски дух (Atwood 1976: 254), и она у њему види својеврстан вид бекства од једноличне стварности и живота са Артуром, али и могућност да очува своје разноврсне идентитете: „Ројал Поркупајн је отворио временско-просторна врата пете димензије, вешто прерушен у теретни лифт, кроз који је једна од мојих личности немарно тонула“ (246). Док је са Ројалом Поркупајном, Џоун живи своју фантазију, која јој гаси жељу за писањем историјских готских романа: „Да ли је то разлог томе што сва моја створења изгледају стварније него обично, ближа мени, испуњена већом енергијом од оне које сам им дала?“ (277)

Оног тренутка када Поркупајн мења свој физички изглед и постаје Чак Бруер, просечни мушкарац сличан Артуру, обријане браде, у цинсу и мајици, Џоун схвата да је он тиме „убио онај део себе који сам волела“ (271): „Нисам желела да постане сив и мултидимензионалан попут свих осталих. Да ли је сваки Хитклиф прерушени Линтон?“ (269). Она одлучује да се растане од њега, не зато што га не воли, већ зато што зна да су за њега „фантазија и стварност једно те исто, што значи да за њега не постоји стварност“ (270). Џоун покушава да повуче чврсту линију између фантазије и стварности, те у наставку каже: „Али за мене би то значило да не постоји фантазија, а самим тим ни бекство“ (270).

Због свести о вишеструким идентитетима, Џоун на почетку успева да разликује прелаз из једног стања у друго. Она улаже велики напор да живи кроз више стварних и фиктивних идентитета, јер сматра неопходним да стварност и фантазију држи одвојене како би могла да бежи из једне у другу. Међутим, ситуације у које се касније несвесно уплиће указују на то да прети опасност од поистовећивања стварног и имагинарног. Хауелсова тврди да је Џоун „фантаста и варалица“ (54) и истиче да су њене фантазије о бекству „дволичне и пуне рупа“ јер су „стално изложене ударима захтева стварног живота“ (Howells 2005: 54). У есеју „*Госпа Пророчица*: приповест будале-хероине“ (*Lady Oracle: The Narrative of a Fool-Heroine*), Клара Томас (Clara Thomas) истиче Џоунину „зависност од

фантазија“ и „самодеструктивно глумирање“ (Thomas 1981: 159). Међутим, фантазије заузимају значајно место у Џоунином процесу индивидуације и реализације креативног потенцијала. Оне јој помажу да се, бар накратко, у мислима издигне изнад сурове и обесмишљене стварности и доносе јој, макар привремено, наду и охрабрење. Као својеврсно психолошко путовање, оне јој помажу у процесу истраживања граница њених стваралачких могућности. Поред главне фантазије о Дебелој дами, покушаћемо да анализирамо и представимо и друге којима се употпуњује Џоунин лик.

Џоун признаје да би „радије плесала као балерина, иако погрешно, него као савршени клоун“ (Atwood 1976: 286). Њене визије су спектакуларније од живота и често делују узнемирујуће, али и смешно, јер се готово увек завршавају упливом стварности, која доноси отрежњење: „Имала сам визије о себи као медитеранској лепотици како, златно-браон тена и широког осмеха, корачам ка плавом мору, напослетку безбрижна, ослобођена прошлости; али се онда сетих да немам лосион за сунчање (Максимум заштите: без њега ћу изгорети и добити пеге) (7)“. Она једно време жели да постане оперска певачица, јер оперске певачице, упркос гојазном телу, имају таленат, те „могу носити екстравагантне костиме а да им се нико не подсмева, њих воле и хвале“ (78). Једна друга Џоунина визија себе у улози оперске певачице завршава се обесхрабрујућом изјавом „Нажалост, нисам умела да певам“, иако каже да јој се „одувек допадала идеја да може стајати испред свих и запиштати из свег гласа о мржњи и љубави, бесу и очају, да може певати пуним плућима и производити музику. То би било нешто“ (78). Њена изјава да жели бити оперска певачица код мајке изазива негодовање, као и све друге ствари које би Џоун желела: „Мајчина верзија је да, ко год изгледа као ја, не може никада било шта да постигне, док је тетка Лу занемаривала хендикепираност или ју је третирали као препреку која се превазилази“ (84).

Мотиви из филмова и бајки који су уткани у фикцију Етвудове, манифестују се у тренуцима епифаније наше хероине. Бајке у роману функционишу као одраз Џоунине сопствене неподобности: „У бајци бих била једна од две глупе сестре која отвара забрањена врата и доживи шок кад пронађе убијене жене. Не бих представљала трећу, паметну сестру која се држи основних ствари: присебности, предосећаја, казивања вештих лажи. Ја сам говорила лажи,

али оне нису пиле воду“ (Atwood 1976: 152). Шерон Р. Вилсон врши детаљнију анализу мотива из бајки у поглављу о *Гости Пророчици* у књизи *Политика односа међу половима у бајкама и делу Маргарет Етвуд* (*Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*) (Wilson 1993: 120-36).

Склоност ка романтичним визијама у којима види себе у улози фиктивних ликова, било Шекспирове Јулије или главних јунакиња бајки које на високим балконима замкова и дворова ишчекују своје принчеве да их спасу, очигледна је у следећем одломку: „Одувек сам волела балконе. Осећала сам да би се, само када бих била у стању да останем довољно дуго на једном од њих, оном правом, у дугачкој белој спаваћници која се вуче по поду, по могућству када је месец у првој четврти, нешто догодило: зачула би се музика, појавио би се неки обрис доле, вијугав и таман, и успињао ка мени, док бих ја, бојажљиво, у ишчекивању, грациозно, подупирући се о ограду од кованог гвожђа, дрхтала“ (Atwood 1976: 7). Она себе описује као романтичну особу која верује у „праву љубав“ и „срећан крај“ (159), особу коју одушевљавају „замкови и принцезе“, али исто тако, признаје да место у коме се тренутно налази карактерише „једино гужва у саобраћају и пуно здепастих људи са поквареним зубима“ (143), као што за свој балкон на коме је сада каже да „није много романтичан“ (7). Џоунин опис балкона у Теремоту није ни налик овоме из њене маште, јер је „почео да еродира“ , налази се на свега „пар метара од земље“, али и „није тип балкона испод кога би мушкарац стајао и свирао на лаути, држећи ружу међу зубима или стилет у рукаву“ (7). Џоунин мистериозни посетилац би могао бити било ко, носећи „руже или ножеве једино у својој глави“ (7). Помисао на то да буде спашена од стране неког незнанца носи и потајну жељу да то буде њен супруг, Артур: „Замишљала сам га да долази да ме поново врати, да долази преко поља у изнајмљеном фијату са којим нешто није у реду; рекао би ми касније шта му фали, након што се бацимо једно другом у наручје. Паркирао би се што је могуће ближе зиду. Пре него што изађе, огледао би се у ретровизору и подесио адекватан израз лица: никад није волео да прави будалу од себе и не би био сигуран да ли ће сада испасти будала или не“ (8). Комбинујући понашање и особине Артура, кога је савршено познавала, са елементима и особинама романтичних јунака, Џоун почиње да плаче, јер јој само размишљање о Артуру и ономе што је оставила „са

друге стране“ (океана) подстиче тугу. Још једном, Џоун ставља себе у улогу јунака филмова Федерика Фелинија, чија се радња углавном дешава на плажи: „Гледала сам пуно Фелинијевих филмова“ (9), или Волт Дизнијевих цртаних филмова које је гледала када јој је било осам година, конкретно, филм под називом *Кит који је желео да пева у Мету*, о киту који је желео да пева у опери Метрополитен, али кога су морнари проболи харпуном у тренутку док је певао арије: „Сваки његов глас напушао је тело у души обојеној различитим бојама и пловио ка сунцу, још увек певајући“ (9). Овај цртани филм сумира Џоунину жељу да је други цене и уважавају упркос њеном несавршеном физичком изгледу и пасивном ставу према животу. Алузија на цртани филм је одмах праћена Џоунином изјавом да никада није научила да „плаче са стилем, тихо, док [јој] се бисерне сузе из блиставих очију сливају низ образе, не остављајући трагове и линијице“ (9), што говори у прилог томе да никада не може бити романтична хероина на коју жели да личи. Овај догађај из цртаног филма ће се појавити и у једној од Џоуних фантазија о Дебелој дами, у којој је она клизачица на леду која се винула у висине и коју надлежни покушавају да прободу харпуном и тако спусте на тло (274).

Џоун описује себе као особу која „наседа на рекламе, нарочито оне које су обећавале срећу“ (29). Њено интересовање за рекламе истовремено указује на њену лаковерност и неспособност да одоли свакојаким обмањивањима саме себе. Као мала, волела је балерине у ружичастим сукњицама попут оних из музичких кутијица: „Замишљала сам да скачем у вис, док ме, лаку попут змаја од папира, у хаљиници од миљеа, косе препуне вештачких дијаманата и сјајне попут наде, подиже у вис мршави мушкарац у црним хеланкама“ (43). Када као чланица извиђачког удружења треба да учествује на приредби и обуче костим лептирића са крилима, постаје јој јасно да не личи на лептира: „Али сам знала да ће додаток у виду крила битно променити ствари. Чак и тада сам се надала магичним трансформацијама“ (49). Џоун обмањује саму себе када мисли да ће крила значајно модификовати њен костим или када криви своју мајку за инцидент на приредби: „Одувек сам сматрала да госпођица Флег не би ништа ни приметила да се моја мајка није умешала, али то вероватно није тачно“ (47). Незадовољна својим животом, она наставља да обмањује себе речима „Волим што сам дебела“,

након којих често бризне у плач (83). С обзиром на то да јој мајка непрестано предочава њене недостатке и неподобност, Џоун проналази утеху у новом сањарењу на јави: попут фиктивних ликова романа или цртаних филмова у којима се, из оправданих ралога, о главним јунакињама обично не старају прави родитељи већ хранитељи, она замишља тетку Лу као своју праву мајку и добру вилу, која је, нажалост, била приморана да дозволи да је подижу њени родитељи (88).

Филм који је у највећој мери оставио утисак на њу и који је бар четири пута гледала је *Црвене ципелице* (*The Red Shoes*). Џоун се идентификује са главном јунакињом овог филма, балетском плесачицом, Викторијом, коју игра Мојра Ширер. Црвенокоса Викторија носи предивне костиме, који се допадају Џоун, и смисао живота проналази у уметности. Међутим, Викторија је разапета између каријере балерине и брака са диригентом у оркестру. С обзиром на то да јој у филму нису понуђене друге могућности, Викторија се одриче каријере зарад брака, али се на крају ипак враћа црвеним ципелама за плес. Филм се завршава тако што она почиње да плеше у црвеним ципелама, које је полако вуку ка шинама воза у покрету и она, нажалост, умире. Џоунин животни пут подсећа на Викторијин. Она признаје да жели да као Викторија „истовремено плеше и уда се за згодног диригента у оркестру“ (82). И она се најпре опредељује за брак и оставља по страни своје готске романе. Временом, жеља за уметничким позивом постаје све снажнија, она осећа потребу да се врати писању и одлучује да га обавља у тајности.

Комбиноване алузије на трагичне хероине које су умилно певале и заносно плесале, Малу сирену из Андерсонове бајке и балерину из *Црвених ципелица*, изражавају Џоунину психолошку дилему. Џоунина неподобност слична је патњама ових трагичних хероина. Она увиђа да „ни једна ни друга нису биле способне да удовоље својим принчевима; обе су умрле“ (216). Она је, за разлику од њих, изабрала бољу стратегију, јер није „показала своју уметност јавности“, већ је „плесала иза затворених врата“: „Држала сам Артура у нашем стану, а незнанце у својим замковима и палатама, где су и припадали. Сматрала сам да је ово прилично зрело од мене, и свакако ми је омогућавало да споља изгледам много смиреније у односу на супруге Артурових пријатеља. Али, имала сам



предност над њима: на крају крајева, када је реч о измишљеним животима, била сам професионалац, а оне само аматерке“ (216). Међутим, онда када одлучи да не плеше ни због кога другог осим за себе, поломљено стакло јој расече стопала, и тада она схвата да се не може истовремено плесати и уживати у љубави: „Праве црвене ципелице, стопала кажњена због плеса. Могли сте да плешете, или да имате љубав доброг мушкарца. Али, плашили сте се да заплешете, јер сте имали овај неприродни страх да, ако плешете, расећи ће вам стопала, те нећете бити у стању да плешете. На крају сте превазишли свој страх и заплесали, а они вам расеку стопала. Добар мушкарац је отишао, такође, јер сте желели да плешете“ (334). Она признаје да никада није ни била вична плесању и пита се зашто се „свака њена фантазија претвори у замку“ (334): „Медвед у арени само делује да плеше, у стварности је на задњим ногама јер покушава да избегне стреле. А сада нисам имала ниједан фластер. Села сам на ивицу каде, док су ми сузе безнадежно текле, а крв безнадежно цурила из ситних посекотина на стопалима. [...] Како сада да побегнем, расечених стопала“ (335).

Џоун временом почиње да схвата да вођење једног живота у улози списатељице, а другог у улози супруге Артура Фостера изазива код ње осећај да „ни један ни други живот није у потпуности стваран. Са Артуром сам се само играла домаћинства, нисам стварно учествовала у томе. А моји историјски готски романи били су само на папиру; папирнати замкови, папирнати костими, папирнате лутке, крајње непомичне и беживотне као оне незадовољавајуће лутке празних очију које сам облачила и свлачила у мајчиној кући“ (216). Џоун је свесна да не може ујединити своја два живота јер су они „као уранијум, као плутонијум, безопасан голом оку, али пун смртоносне енергије“, те би, услед њиховог удруживања, дошло до „експлозије“ (217).

Када одлучује да инсценира сопствену смрт јер је постало сувише компликовано да се носи са лажима у које се уплела, и када јој постане јасно да не може да помири своју потребу за писањем и Артурово виђење савршене жене, у које се она не уклапа, уочава се заједничка црта у крајњем исходу судбина поменутих хероина. Њима се може придодати и судбина јунакиње Тенисонове уметничке баладе *Госпа од Шалота*, за коју је Џоун чула на часовима књижевности у школи, а која ју је инспирисала да напише песму „Госпа

Пророчица“. Џоун признаје да жели „замкове и принцезе“, да је непоправљиви „романтик“ и да би волела да неко за њу каже да је, попут госпе од Шалота, „имала лепо лице“ (143). Жеља да се поистовети са господом од Шалота резултира Џоуниним избором да „нестане“ у водама језера Онтарија, што Натали Кук (Nathalie Cooke) назива „комичном верзијом драматичног геста госпе од Шалота“ (Cooke 2004: 91). Госпа од Шалота плови реком и умире у недостатку другог избора, док Џоун исплива из језера, наставља да се бави писањем историјских готских романа у Италији, успешно раздвајајући уметност од стварног живота: „Претварала сам се да ћу умрети да бих могла да живим“ (Atwood 1976: 315). Међутим, након „реинкарнације“, Џоун схвата да „Друга Страна није рај, већ предворје пакла“ (309). Сudeћи по новинским чланцима, Џоун списатељица постаје трагична хероина попут фиктивне госпе од Шалота или стварних књижевница као што су Вирџинија Вулф и Силвија Плат, које су извршиле самоубиство: „Ето мене, на дну барке смрти у којој сам некада чезнула да будем, име ми на прамцу, вијугавим путем одводи ме реком“ (313). Она схвата колико је усамљена и несрећна на другој страни океана, и почиње да разуме очај госпе од Шалота: „Можете остати у кули годинама, ткати, гледати у огледало, али један поглед кроз прозор у стварни живот и то је то. Клетва, страшни суд. Почела сам да мислим да је, иако нисам починила самоубиство, требало то да урадим. Учинили су [новински чланци] да то изгледа тако веродостојно“ (313).

### 2.3.1. Симбол Дебеле даме као главне фантазије

Џоунина Дебела дама (Fat Lady) у великој мери подсећа на лик из Дизнијевог анимираног цртаног филма који је први пут приказан 1940. године, а који носи назив *Фантазија* (*Fantasia*). Филм се састоји од осам анимираних сегмената праћених класичном музиком. У седмом, који се састоји из четири дела у којима се игра комични балет, дебелушката женка нилског коња, балерина у ружичастој балетској сукњици и балетанкама, плеше са мршавим алигатором.<sup>31</sup> Сличну сцену имамо у Џоуниној трећој фантазији о Дебелој дами која плеше са „најмршавијим мушкарцем на свету“ (273). Корал Ен Хауелс сматра да је фантазија о Дебелој дами у ружичастој сукњици истовремено „одраз и сублимација Џоун, гротескна слика из бајке о ‘највећој модерној жени на свету’ која, на изненађење многих, на ужету прелази преко Канаде, али која је у стварном животу само наказа из циркуса“ (Howells 2005: 59)

Џоунин први индиректни сусрет са Дебелом дамом одиграва се у стварности онда када први пут чује за њено постојање и опис од тетке Лу приликом посете Канадској националној изложби. На изложби је постављено више шатора, а тетка Лу јој забрањује улаз у два, од којих је један шатор са тромом женом огромних пропорција која својим изгледом шокира посетиоце. Немогућност да види загонетну жену која је сензација због свог телесног комплекса побуђује код Џоун најневероватније фантазије и визије, које ће се јављати чак и када престане да буде гојазна: „Имала сам обичај да замишљам Дебелу даму како седи на столици и плете, док редови и редови мршавих сивих лица у колонама пролазе поред ње, и гледају ли гледају (...) Размишљала сам о томе шта осећа. (...) Плела је шал, за једног од рођака кога је познавала још из детињства и коме није била уопште чудна“ (Atwood 1976: 90). У својој визији, Џоун види себе у улози Дебеле даме и тетку Лу, која је прихвата онаквом каква јесте и која никада није оспорила ниједну њену идеју или замисао, чак и ону да буде оперска певачица (83). Џоун веома подсећа на Дебелу даму онда када је случајно погоди стрела у задњицу на вашару, те и она постане предмет подсмеха (116). Дебела дама као имагинарни лик и чест симбол Џоуних фантазија и

---

<sup>31</sup> Детаљније о филму видети на сајту: [https://en.wikipedia.org/wiki/Fantasia\\_\(1940\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fantasia_(1940_film)), приступано 07. јула 2015. године.

визија, важна је спона између стварних, психолошких и текстуалних путовања које она предузима. Само присуство Дебеле даме на изложби распламсава Џоунину машту заједно са призором кривих огледала (која изобличују), која Џоун нарочито сматра узнемирујућим због своје прекомерне тежине (96). Џоун може да замисли шта Дебела дама осећа јер схвата незахвалност њеног положаја и понижење кроз које пролази непрестано изложена погледима.

Прва фантазија о Дебелој дами јавља се након Џоуниног одласка од куће, када она проналази хонорарни посао и одбија брачну понуду странца. Џоун види Дебелу даму, дебљу него икад, у ружичастим хеланкама са шљокицама, пуфнастом сукњицом и ружичастим кишобраном као „заменом за крила“. Џоун открива да је „чак и у [својим] фантазијама остајала [...] верна неколицини основних правила која су важила у стварности“ (102). Џоунина Дебела дама лагано хода по жици прелазећи преко великих географских пространстава којима је води њена створитељка: „Корак по корак, водила сам је поред огромних предузећа на Западној обали, преко пшеничних прерија, ходајући високо изнад рудника и димњака Онтарија, док сиромашним фармерима из долине Сент Лоренса и риболовцима који лове скуше у Меритајмсу изгледа као ружичаста визија“ (103). За то време, публика бодри, исмева, ликује и страхује. Напослетку, она успева да сигурно и полако пређе на другу страну, одакле је кран нежно спушта на земљу, а она се враћа у своју огромну ложу на средини шатора. С обзиром на то да ова фантазија датира из периода када је Џоун била млада, гојазна и несигурна девојка, можемо рећи да се она једним делом односи на њену делимичну спремност да се суочи са својим изгледом и жељу да је други прихвате због њених способности упркос несавршености физичког изгледа.

Међутим, она још увек није спремна да фантазију спроведе до краја, на шта упућује негодовање и исмевање посетилаца у циркусу, као и последња станица Дебеле даме, а то је повратак у реалност циркуског шатора, где наставља да буде пасивна шок сензација публике: „А што се Дебеле даме тиче, знала сам савршено добро да ће, након подвига којим је пркосила смрти, бити приморана да се врати у свој наказни шоу и седне у своју огромну столицу са плетивом, где ће они са купљеним картама зевати у њу. То је њен стварни живот“ (103). Џоун поново подвлачи паралелу између себе и Дебеле даме јер је свесна чињенице да је

за друге и она сама својеврсна 'Драга Савета' коју сви обожавају у школи јер је присна и верна пријатељица, и на коју вршњакиње нису љубоморне јер не би могла имати шанси код дечака, док у дубини душе потајно пати због свог телесног комплекса и види себе као мрзовољну тинејџерку коју ни мало не дотичу „проблеми“ њених другарица које јој се поверавају. Међутим, она одбија да призна ово очигледно поистовећивање и каже: „Помислићете да сам овој Дебелој дами дала свој лик, али то није било тако једноставно. Уместо тога, имала је лице Терезе, моје омражене другарице по патњи“ (103). Дебела дама са ликом Терезе, девојчице која је исто тако била дебела, али и непримећена у друштву, Џоунина је опција за аутсајдере – једини начин да опстанете је да постанете невидљиви. Психичка тортура од стране другарица достиже врхунац оног тренутка када су је девојчице из извиђачког удружења свезале и оставиле саму у јарузи не би ли на њу наишао перверзњак, мушкарац са нарцисима (56-64).

Друга Џоунина фантазија о Дебелој дами јавља се онда када је она у стварном животу знатно изгубила на тежини и постала позната личност након објављивања књиге *Госпа Пророчица*. Она тада још јасније увиђа подвојеност сопствене личности, у овом случају, њене јавне персоне и суштине која је још увек била заробљена у телу великих пропорција: „Осетих да сам превише видљива. Али то је изгледало као да у стварном свету постоји неко са мојим именом, који се представља као ја, изјављује ствари које ја никада нисам изговорила, али које се појављују у новинама, неко ко чини ствари чије последице сам ја морала да сносим: беше то моја тамна близнакиња, мој одраз у циркуском огледалу“ (250). Медијска пажња коју је добијала плашила ју је, јер би могла довести до тога да оно примарно и лично у њој уступи место оном секундарном и јавном. Исто тако, плашила се да њена прошлост не буде откривена под притиском медија.

У тој фази поново се јавља фантазија о Дебелој дами. Овога пута, Џоун је замишља како хода по жици у краткој ружичастој балетској сукњи и почиње да пада као у успореном снимку, како плеше разголићена или како изводи стриптиз (251). У својој фантазији, Џоун све време посматра Дебелу даму док скида одећу са себе, али је немоћна да је спречи у томе, а самим тим и да контролише своју фантазију: „Покушала сам да искључим ове неконтролисане фантазије, али нисам

могла, морала сам да их посматрам до краја“ (251). У овом тренутку долази до фазе када фантазија почиње да ствара саму себе, односно Дебела дама као Џоунин алтер его сада самостално делује. Све промене уочене код Дебеле даме одсликавају промене у Џоуниној свести. Осамостаљивање Дебеле даме указује на виши ниво Џоунине самосталности.

Трећа фантазија о Дебелој дами дешава се у тренутку када Џоун размишља о томе како је можда право време да успостави већу емотивну блискост са Артуром, који гледа тв-пренос клизања на леду, и одлучује да му открије своју прошлост. Међутим, баш када Џоун скупља снагу да му се повери, односно када пожели да напусти фантазију у корист стварног живота, уплив имагинарног поново засењује њена чула. Џоун уместо стварних клизача запази имагинарног, Дебелу даму у ружичастом костиму са лабудовим паперјем на глави: „Поред ње је најмршавији мушкарац на свету. Осмехивала се публици, али јој нико није узвраћао осмех, нису веровали у оно што виде, јер се она кретала по клизалишту са изузетном грациозношћу, окрећући се попут зврка на сићушним стопалима, а онда ју је мршави мушкарац подигао и бацио у вис, а она је лебдела све више и више, и наставила да виси у ваздуху... њена тајна се састојала у томе што је она, иако тако огромна, била веома лака, празна попут балона са хелијумом, те су је морали држати завезану за кревет јер би у супротном могла одплутати. Читаву ноћ се борила са ужадима...“ (273). Партнер најдебље жене је, парадоксално, „најмршавији мушкарац на свету“ (273), чиме се симболично визуелизује Џоунино убеђење да су разлике између ње и њеног супруга непремостиве. Он ју је, даље, „подигао и бацио у вис“, након чега она наставља да лебди „све више и више“, што имплицира да је Артур нека врста окидача још једне од њених фантазија која се постепено отима контроли. Његова незаинтересованост и равнодушност према ономе шта му Џоун жели рећи док гледа спортски пренос одвраћају је од планираног разговора, односно од одговорног прихватања стварности, и иницирају још једно бекство из стварног света: „Артуре“, рекла сам, „Морам да разговарам са тобом о нечему.“ Не осврћући се, рекао је: „Можеш ли да сачекаш док се не заврши?“ (272).

Џоун ипак жели да сачува везу са стварношћу, покушавајући да ужетом приземљи Дебелу даму, односно своју фантазију, али не успева да пронађе

адекватно решење, те остаје и даље заробљена у имагинарном „борећи се са ужадима“ (273). Овог пута симболична борба Џоуниног имагинарног и стварног завршава се тако што се Дебела дама са екрана пресели на плафон собе, док надлежни траже харпун да је издувају (274). Џоун није у стању да спусти Дебелу даму на подијум, али успева да је премести у властиту собу, што на неки начин говори у прилог томе да јој полази за руком да преузме делимичну контролу над фантазијом. Упркос намери надлежних да је хладнокрвно простреле и оборе, фантазија престаје тако што се „пролама у песму“ („she had now burst into song“) (274). Проламање визије у звук, односно, песму (што може симболично представљати Џоунину „Госпу Пророчицу“), указује на уплитање њеног креативног импулса, стваралачке реализације као споне између фантазије и стварности, којом се успоставља равнотежа између њих.

Четврта фантазија о Дебелој дами јавља се док Џоун борави у Теремоту, након што је инсценирала своју смрт и закопала своју одећу и косу испред куће. Закопана одећа и коса у фантазији полако израстају у једно тело од крви и меса које је „некад било [њено] и које мора да је негде отишло. То биће не би имало карактеристике, било би глатко као кромпир, бледо као штирак, личило би на велико бедро, имало би лице као дојке без брадавица. Била је то Дебела дама. Узвисила би се и спустила на мене док сам лежала опружена на столици. На тренутак је лебдела око мене као ектоплазма, као шкољка од желатина, мој дух, мој анђео; потом се примирила и увукла ме у себе. Нађох се у свом ранијем телу, борећи се за ваздух. Прерушена, скривена у белом крзну које ми запушује нос и уста. Прождрана“ (321). Дуго скривана прошлост и примарни идентитет Џоун Делакур врше притисак на њу да се помири са сликама и осећањима из детињства, те се она враћа у прошлост уласком у своје млађе и дебље тело.

Анализирајући ове фантазије, примећује се Џоунино постепено поистовећивање са ликом Дебеле даме (у првој, другој и трећој) до коначног спајања у једно тело у четвртој фантазији. Наиме, у првој фантазији, Џоун помаже Дебелој дами да, ходајући са њом по жици и слободно лебдећи у ваздуху, са сигурношћу пређе огромна географска пространства; у другој, приметни су Џоунини неуспели покушаји да одговори Дебелу даму од стриптиза и самим тим преузме контролу над својом фантазијом; у трећој, Џоун успева да „доведе“

Дебелу даму на плафон властите собе, чиме јој она постаје ближа него икад, те успева да постигне неку врсту „договора“ са њом тако што је „пролама“ у песму; у четвртој, долази до коначног сједињења са Дебелом дамом, након што је она усиса у своје огромно тело, „шкољку од желатина“, које Џоун препознаје као сопствено из детињства. Дебела дама је, такође, трећа заточеница коју Џоун у улози Фелише среће у лавиринту (341) и са којом се идентификује. Сједињење са Дебелом дамом указује на то да је Џоун напослетку спремна да се суочи са периодом живота током кога се осећала другачијом од осталих, првенствено због свог изгледа. Она успева да коначно разуме своју мајку и прихвати је таквом каква јесте када увиђа да је управо мајка „стајала иза [ње] у огледалу“ (329).

Међутим, Џоунино ослобађање од фантазија, сугерисано песмом „Госпа Пророчица“, само је привремено и делимично. Њен ум и машта не престају да буду фасцинирани разним стварима. Када се умори од писања готских романа јер осећа да их је прерасла, она не одустаје од енергије која је покреће, креативног импулса за писањем, већ само мења жанр и одлучује да почне са писањем научне фантастике: „Нећу више писати историјске готске романе; сматрам да су лоши за мене. Али можда ћу се опробати у научној фантастици. Будућност ме не привлачи толико колико прошлост, али сматрам да је то боље за вас“ (345).



## 2.4. Џоунины историјски готски романи-лабиринти

### 2.4.1. Порив за писањем

У стварном животу, двоструки идентитет Џоун последица је намерног скривања прошлости од супруга Артура. Но, она сама истовремено проживљава прошлост (сукобе са собом и околином) и живи у садашњости. Џоунина одлука да почне са писањем готских романа, које постаје њена тајна активност, јавља се као последица њене жеље да успостави баланс између прошлости и садашњости, али и могућности ситне зараде. Касније, Џоунины текстови постају путовање „с оне стране огледала“, у нерасветљена подручја њене психе. Џоун се сусреће са својим јунакињама кроз стварно и текстуално тако што им се појединачно обраћа као *другом*, али истовремено користи прилику да се кроз идентификацију са њима обрати себи самој.

Џоун покушава да објасни своју потребу за писањем у тајности. Из страха да ће њени романи наићи на Артурово неодобравање и довести до тога да он промени мишљење о њој, она одбија да му призна да их је писала: „Када сам га први пут срела, пуно је причао о томе да чека на жену чији ће ум ценити, а ја сам знала да, ако сазна да сам написала *Тајну племићке куће Моргрејва (The Secret of Morgrave Manor)*, неће ценити мој ум. Артурови пријатељи и књиге које је читао, а које су увек имале фусноте, као и подухвати које је предузимао, чинили су да се осећам недостојном и у неку руку апсурдном, са интелектом који је на нивоу некаквог сеоског идиота, те би откривање моје професије сигурно погоршало ствари“ (33).

Наиме, бити жена писац у Канади је и осамдесетих година двадесетог века представљало изазов за друштво у коме су мушкарци били доминантни. Канадске списатељице попут Етвудове често су покушавале да кроз књижевност изразе потешкоће и проблеме са којима су се жене, конкретно уметнице, суочавале покушавајући да се изборе за своје место у таквом друштву. У краткој причи из збирке *Убиство у мраку*, под називом „Романи које пишу жене“ („Women’s Novels“), нараторка указује на женску књижевност, конкретно, доводећи у питање

уверења појединих критичара да се жене писци осећају инфериорно у односу на мушке писце, независно од политике, која игра важну улогу у овом питању. У овој причи, нараторкин коментар да се под романом који пише жена подразумева „све што није у вези са политиком“ (Atwood 2010: 60) постаје ироничан приликом читања романа Етвудове, који, напротив, описују друштвене и личне тензије које жене доживе у току живота.

У *Госпи Пророчици*, Етвудова не само да пише о жени, већ описује јунакињу која је критичар и писац свестан политичких конотација које се односе на представљање жена у књижевности. Џоун сматра да се њеном супругу не би допали романи које пише, али и да он не би ни био у стању да разуме „чисту суштинску потребу [мојих] читалаца за бекством, нешто што сам ја исувише добро разумела“ (Atwood 1976: 34). У причи „Романи које пишу жене“, нараторка примећује да „жене обично не пишу онакве врсте романа какве мушкарци воле“ (Atwood 2010: 58). Наша списатељица Џоун показује да је свесна тог стереотипа, а самим тим и чињенице да ће је Артур исмејати ако их прочита. Клара Томас наглашава да је *Госпа Пророчица* пријемчива женској читалачкој публици, јер жене „препознају у себи Џоун и разумеју зашто је ‘бекство’, напуштање дома, основна потреба жена, о чему сведоче безбројне приче јунакиња, као што је комплементарна потреба мушкараца истакнута у књижевности о Одисејевом упорном повратку кући“ (Thomas 1981:173). Џон Тим истиче да су Џоунини историјски готски романи типични ескапистички дискурси јер омогућавају остварење жеља и фантазија. Наиме, они заузимају значајно место у просечном животу жена и њихова улога је слична оној коју игра фигура спаситеља у Рапунзелином синдрому (Thieme 1992: 75). Аутор ескапистичких романа о болници и болничаркама, Џоунин први љубавник Пол, чији је псеудоним Мејвис Квилп, наглашава да је улога ескапистичке књижевности у обезбеђивању „бекства како за писца, тако и за читаоца“ (Atwood 1976: 155).

Џоун, као ауторка романа који пружају бекство, показује разумевање према својој публици, коју махом чине домаћице чија је стварност, попут њене, досадна и једнолична, и којима завиривање у туђе животе, иако фиктивне, представља неку врсту бекства од безличне свакодневнице: „За њих бекство није луксуз већ потреба. Морају га некако обезбедити. А када би биле сувише уморне

да замишљају сопствена бекства, моја би им била доступна на оближњем киоску, уредно упакована попут других „аналгетика“ (34). Џоунина потреба за писањем таквих романа иста је као потреба публике за њиховим читањем, јер у оба случаја долази до идентификације са њиховим хероинама, чија су лица довољно савитљива да се обликују по њиховим сопственим ликовима: „У стотинама хиљада кућа ови скривени делови бића устају ноћу из досадних кревета њихових власника не би ли наставили своје авантуре, које су толико компликоване и примамљиве да се не могу никоме поверити, нарочито не мужевима који су лежали и хркали и који се потајно нису занимали ни за шта више што би захтевало већи напор од замишљања плејбој зечице. Добро сам познавала своје читаоце, ишла сам у школу са њима [...] Била сам омиљена особа, присна пријатељица и искрена другарица“ (35). Џоунина подвојена личност долази до изражаја док је у средњој школи: „Код куће сам била натмурена или коматозна, током филмова сам плакала са тетком Лу, док сам у школи била стално пријатељски расположена и комуникативна. [...] Још важније, љубазно сам играла улогу тетке и мудрице бројним девојчицама у разреду са превише пудера, у блузама од кашмира, шиљатих груди. Из овог разлога је у годишњаку било оваквих пријатних ствари о мени“ (93). Као што вршњакиње из разреда нису знале ништа о њој, а она све о њима јер „ништа ни[је] одавала о себи, упркос искушењу да каж[е] све, о својој мржњи и љубомори, да откриј[е] себе као дволично чудовиште какво [је] умела да буд[е]“ (95), тако ни Артур није успео, нити се превише трудио, да сазна више о њој: „Оно што није знао је да се иза мог саосећајног осмеха крије пар чврсто стиснутих зуба, а иза њих мноштво гласова који вичу, *А ја? А мој бол? Кад ће доћи ред на мене?* Међутим, научила сам да утишам те гласове, да будем смирена и пријемчива“ (92).

Џоун открива да су се први трагови њеног креативног импулса јавили у *Ројал парк* хотелу, након што је, после инцидента с мајком, која јој је у алкохолисаном стању забила нож у руку, напустила кућу и изнајмила собу у њему. Она описује унутрашњост хотела као места које подсећа на „лажну бајковиту земљу ужитака из деветнаестог века, са црвеним теписима и лустерима“ (136). Она ту први пут почиње да користи име своје тетке, и под тим именом отвара други рачун у банци: „Ово је био званичан почетак мог другог *ја*.

Задивило ме је како су ми сви лако поверовали али, зашто би у било шта и требало да посумњају?“ (137). Џоунин први љубавник, пореклом из Пољске, кога је упознала када је доживела незгоду приликом изласка из аутобуса, уједно је први и једини који је подстиче да пише историјске готске романе, јер и сам живи у сопственој фантазији и ствара романе под псеудонимом Мејвис Квилп, чије име је позајмљено од једног лика из Дикенсовог романа *Стара продавница реткости* (*The Old Curiosity Shop*, 1841). Наслови његових романа недвосмислено указују на тематику сличну Џоуниним готским романима – *Главна сестра* (*Senior Nurse*), *Болничарка на пракси* (*Student Nurse*) и слично.

Џоун не жели да својим читаоцима разбије илузије о другачијој стварности, оној из огледала, где постоје принцезе и принчеви, животиње које говоре и храбри витезови који пазе на своје даме у дворцу: „Зашто да им одузем њихове замкове, прогонитеље и принчеве?“ (35). Попут нараторке приче „Романи које пишу жене“, која сматра да су романи које можете „оставити на сточићу за кафу без бриге да ће их деца пронаћи“ (Atwood 2010: 61) вредни разматрања, Џоун истиче да њени историјски готски романи који нуде визију света у коме се зло кажњава, а добро побеђује, исто онолико реалистични колико и Артурове идеологије и теорије засноване на социјалном реализму: „Истина је да се бавим надом, нудим визију бољег света, колико год он деловао бесмислен“ (Atwood 1976: 35).

#### 2.4.2. Готски роман

*Госпа Пророчица* је пример пародије готских романа. Шерон Р. Вилсон истиче да *Госпа Пророчица* понекад пародира претходни роман Етвудове, *Израњање* (1972), али и готски роман. Она сматра да роман указује на нужно умножавање идентитета и нараторкино окретање ка себи. С обзиром на то да је крај романа отворен, она истиче да је све већи број критичара који су скептични по питању нараторкине моћи спознаје и стицања шире слике о себи (Wilson 2006: 182). Маргарет Етвуд га сама описује као „антиготски“. У овом роману је лако уочити делове старих препознатљивих прича које, иако осавремењене, још увек задржавају изворну атмосферу мистерије и злослутности наговештене још на самом почетку романа, када јунакиња каже да је „пажљиво испланирала сопствену смрт“ (Atwood 1976: 7). Међутим, врло брзо постаје јасно да глас којим режисерка сопствене смрти проговара не долази из гроба, већ од особе која је жива и здрава, и која се налази у италијанском градићу Теремоту. Треба напоменути да овде није реч о аутобиографији главне јунакиње Џоун, већ о аутобиографској фикцији коју Линда Андерсон (Linda R. Anderson) дефинише као наративну технику која омогућава уживљавање читалаца у интроспективни процес психичког и емоционалног развоја лика (Anderson 2001: 1). Наиме, реч је о фикцији која следи ретроспективу фикционалног живота фикционалног лика, приповедану у првом лицу јединине.

Приликом давања објашњења о томе зашто пише историјске готске романе и покушаја да смисли радни наслов за један од њих који би био довољно привлачан да интригира читаоце и подстакне продају, Џоун признаје да су они нека врста хибрида који настаје као резултат спајања готске прозе и љубића: „Страшење је једна од мојих специјалности; то и историјски детаљ. Или можда нешто што укључује реч *Љубав*: љубав се добро продаје. Годинама покушавам да у исти наслов ставим љубав и страшење, али ми не иде“ (Atwood 1976: 33). У љубићима је крај увек изван јер је увек срећан. Место дешавања ових романа била би нека егзотична средина. Увек би морало доћи до конфликта између главног јунака и јунакиње, који би се касније разрешио њиховим склапањем брака

и пријатном љубавном сценом.<sup>32</sup> Натали Кук даје листу класичних готских романа, која почиње романима насталим у 18. веку: *Отрантски замка* (*The Castle of Otranto*, 1764) Хораса Волпола (Horace Walpole), *Мистерије Удолфа* (*Mysteries of Udolpho*, 1794) Ен Редклиф (Ann Radcliffe) и *Монах* (*The Monk*, 1797) Метјуа Луиса (Matthew Lewis), која се у 19. веку проширује на *Франкенштајна* (*Frankenstein*, 1817) Мери Шели (Mary Shelley), *Орканске висове* (*Wuthering Heights*, 1847) Емили Бронте (Emily Brontë), *Велика очекивања* (*Great Expectations*, 1860) Чарлса Дикенса (Charles Dickens), док је у 20. веку обогаћују романи Вилијама Фокнера (William Faulkner) *Светилиште* (*Sanctuary*, 1931) и *Авесаломе, Авесаломе!* (*Absalom! Absalom!* 1936) (Cooke 2004: 94). Као посебан пример пародије готских романа издваја се *Нортенгерска опатија* (*Northanger Abbey*, 1818) Џејн Остин (Jane Austen), која има доста тога заједничког са романом *Госпа Пророчица*. У тексту „*Госпа Пророчица* Маргарет Етвуд: писање против идеје о јединству“ („Margaret Atwood’s *Lady Oracle*: Writing Against Notions of Unity“), Елеонора Рао (Eleonora Rao) указује на чињеницу да *Госпа Пророчица* Етвудове и *Нортенгерска опатија* Џејн Остин пародирају готски роман (Rao 1994: 33-52). Пре свега, оба романа упозоравају на чињеницу да ликови не могу ни у ком случају бити једнодимензионални или дводимензионални. Паралела између Џоун и Кетрин Морланд из *Нортенгерске опатије* очигледна је у Џоуниним романтичним визијама, у којима она, попут хероине, стоји на балкону очекујући да је неко спасе, с једином разликом у томе што њен балкон није нимало налик Рапунзелином. Елеонора Рао алудира и на сличности *Госпе Пророчице* са романом Шарлот Бронте (Charlotte Brontë) *Џејн Ејр* (*Jane Eyre*, 1847), када указује на помак у роману ка Фелишиној перспективи, која је подсећа на *Широко Саргаско море* (*Wide Sargasso Sea*) Џин Рис (Jean Rhys) (Rao 1994: 34).

Сличности између романа *Госпа Пророчица* и *Џејн Ејр* очигледне су и многобројне. Најпре, младу Џејн оптужују да је лажљивица (*Jane Eyre*, 98); она

---

<sup>32</sup> Џенис Редвеј (Janice A. Radway) у књизи под називом *Читање љубавних романа: жене, патријархат и популарна књижевност* (*Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, 1991) даје детаљан приказ жанра популарних романа и њиховог утицаја на женски део публике уз осврт на социо-политичке мотиве којима се руководила индустрија приликом њиховог стварања. Редвејева сматра да су популарни романи пријемчиви за женску читалачку публику јер много више говоре о женским страховима због губитка самосталности, мушког насиља и равнодушности, него ли о бекству. Иако жене знају да су срећни завршеци ових романа само привид, они ипак представљају неку врсту компензације за њихове страхе.

се, затим, слично као и Џоун, бори са друштвеним конвенцијама и тежи стицању самосталности; у роману су, такође, присутне алузије на натприродно (мистериозна шапутања и Бертин застрашујући смех /*Jane Eyre*, 138/). Сличан смех чује и Џоунина хероина када се приближи лавиринту. Исто тако, у оба романа снови функционишу као упозорење: у Џоуниним сновима јављају се мајка и тетка Лу пре него што умру, док Џејн сања о детету (*Jane Eyre*, 249) пре него што је обавесте о смрти рођака и мучитеља господина Џона и пре него што Берта уђе у њену собу (*Jane Eyre*, 310). Сеансе Леде Спрот подсећају на Рочестерово прерушавање у гатару (*Jane Eyre*, 225). Џоунина мајка, „троглаво чудовиште“, веома подсећа на Џејнину тетку, бездушну госпођу Рид. Алузије Етвудове на јунакињу Џејн Ејр као прототип субверзивне хероине која одбија да прихвати улогу која се наметала женама њеног доба приметне су и у бунтовничкој црти личности Џоун и њеним учесталим вапајима за слободу жена.

Елен Меквилијамс (Ellen McWilliams) сматра да се алузије на Тенисона и Шарлот Бронте у роману третирају на сличан начин као и алузије на бајке и холивудске филмове (McWilliams 2009: 82). Она истиче да Џоунины избори које прави приликом писања свог Bildungsroman-a, као и идентитети које при том ствара, зависе од књижевности коју она у стварности преферира: „Она прави екстравагантне изборе док преузима улоге читавог спектра књижевних и ликова из бајке који укључују, на пример, госпу од Шалота, Рапунзел, „Малу сирену“ Ханса Кристијана Андерсена, као и улогу виктимизираних хероине готских романа које пише“ (McWilliams 2009: 85).

Основне карактеристике готских романа су мистерије које подстичу страх, окрућност, мрачна атмосфера, затворена тајанствена места попут средњовековних замкова, елементи натприродног, необјашњиви догађаји или они који побуђују насиље и страх. У готским романима, мушки ликови су увек двосмислени, а јунакиње нису сигурне до самог краја да ли су они зликовци или хероји и њихови заштитници. Хероине су, из неког разлога, лишене социјалног статуса и материјалне стабилности, те морају започети потрагу за њима како би стекле независност. Тако је и Шарлот из Џоуниног романа *У замци љубави* (*Stalked by Love*) сироче чији је отац племићког порекла, али кога се породица одрекла јер је оженио њену мајку, која је била плесачица у опери. Шарлот подиже богат и шкрт

ујак који је мрзи, и који је након смрти оставља без пребијене паре. Она одлази у Редмонд грејнц у потрази за намештењем, где упознаје мистериозног Редмонда, који је ожењен злобном, црвенокосом Фелишом (Atwood 1976: 32). Лавиринт, лик Редмонда, као и Шарлотина исецкана одећа наговештавају насиље и страх. Осим овог романа, који је најдетаљније описан, Џоун, под псеудонимом Луиз К. Делакур, пише и *Потрагу за Лордом од Чеснија (The Lord of Chesney Chase)* (156), затим *Олују над Каслфордом (Storm over Castleford)*, о јунаку који је играо билијар док је јунакиња ноћу седела на ивици кревета и плакала, и за који додаје да роман у коме се „највише приближила социјалном реализму“ (181), *Бекство од љубави (Escape from Love)*, са хероином Самантом Дин, коју је покушао да обешчисти сер Едмунд у једној школској просторији (162-4), као и роман *Љубав, моја откупнина (Love, My Ransom)*, у коме је главна јунакиња природни медијум, Пенелопа, због које Џоун одлучује да уђе у свет огледала не би ли на тај начин дошла на идеју шта би се следеће могло десити у роману (217).

Осећање страха, које је у сржи свих готских романа, свакако је присутно у свим поменутих романима које пише Џоун. Хаулесова наглашава да је страх који проистиче из веровања да „нешто што делује мртво и закопано можда уопште није мртво“ једно од основних обележја готских романа (Howells 2005: 52). Она прави паралелу између готике Етвудове и игре која носи назив „Убиство у мраку“, која је описана у истоименој прозној песми и збирци кратких прича. Смисао игре је да се, уз угашено светло, открије ко је убица, уз правило да жртва увек ћути, а убица увек говори неистину. Хаулесова уочава везу између учесника у игри и читаоца романа: „Циљ је да се подстакне страх, а опет, то је нека врста вештачког страха; постоје правила и конвенције и ми, као читаоци, улазимо у неку врсту саучесништва, јер желимо да се уплашимо“ (Howells 2005: 52). Хаулесова сматра да су све готске приповедачице Етвудове, почевши од јунакиње романа *Госпа Пророчица*, преко јунакиња *Крадљивице-невесте*, *Алијас Грејс* и *Слепог убице*, укључујући и саму ауторку Маргарет Етвуд, означене као „сибиле, вештице, велике сплеткашице“ (Howells 2005: 52). У једном тренутку, Џоун открива да постоји могућност да јој мајка није дала име по виткој глумици Џоун Крафорд, већ по Јованки Орлеанки, коју су сматрали вештицом и чаробницом: „Дала ми је име по Јованки Орлеанки, зар није знала шта се догађало са таквим



женама? Биле су оптужене за вештичарење, везивали су их за ломачу, давале су лепо осветљење; звезда је груменчић горућег гаса“ (Atwood 1976: 336).

У самом наслову романа *Госпа Пророчица* алудира се на пророчиште, које представља симбол скривеног знања, и у њему је увек женска фигура коју је запосео нечији дух и кроз коју проговара неки туђи глас (Howells 2005: 56).<sup>33</sup> Међутим, овде прети опасност да се улога пророчице која проговара кроз аутоматско писање Џоун Фостер компромитује услед њених хистеричних испада, који умањују ефекте визија и менталних пројекција. Џоун пародирањем конвенција готских романа постепено почиње да конструише свој стварни живот по обрасцу њихових заплета; она је ту главна јунакиња и жртва, и на тај начин брише границу између стварности и прозе коју пише, а коју у својој критици о *Госпи Пророчици* дефинише Маргарет Фи (Margaret Fee) (Fee 1993: 20-29). За разлику од хероина њених романа које су против своје воље заробљене у некаквој замци судбине и сплета околности, Џоун, у највећој мери свесно, измишља себи замке и остаје заточена у њима.

---

<sup>33</sup> Истраживачке белешке Етвудове садрже многобројне материјале о пророчицама, о Питији, свештеници и пророчици Аполоновог храма у Делфима, и Сибили из Куме. У Делфима кроз пророчицу проговара бог Аполон, односно, по ранијим тумачењима, богиња Земље (Howells 1996: 68, 2005: 56).

## 2.5. Стварно и имагинарно

До преплитања стварног живота Џоун Фостер са животима јунакиња њених романа долази услед њене потребе да истражи оне аспекте њене личности који су јој још увек непознати. Хауелсова истиче да су све њене „Шарлоте, Фелише и Пенелопе делимичне фигурине њених фантазија о пожељној женствености, док су њихови прогони замена за осећај сопствене неподесности и страха“ (Howells 2005: 60). Џоун ствара фиктивне јунакиње да удовољи својој жељи и буде једна од њих тако што преноси догађаје из стварног живота у њихове фиктивне животе. Она остаје доследна жељи да свој живот представи као својеврстан роман чак и након инсцениране смрти, и разговора са новинским извештачем коме говори лажи, иако „не баш пуно“ (Atwood 1976: 344). Џоун упознаје свог будућег супруга Артура шетајући Хајд парком, односно оном истом путањом којом ће се убрзо кретати Саманта Дин, хероина романа *Бекство од љубави* (162-4), њена финансијска стабилност зависи од тога шта ће да уради Шарлот *У замци љубави* (131), Фелишино мистериозно утапање у реци (322) подсећа на приказ њеног лажног утапања да би инсценирала властиту смрт, док њен опстанак у борби против зла с оне стране огледала зависи од тога да ли ће Пенелопа из *Љубав, моја откупнина* бити довољно храбра да уђе у лавиринт (219-220).

Иако је у већини случајева свесна чињенице да су њени романи фикција и, самим тим, јасно одвојени од стварности, Џоун временом почиње да губи свој ослонац у стварности и посеже за животима својих хероина, које смешта у лавиринте и чије животе махом може да контролише. Наиме, на почетку њени романи прате образац романа готског жанра, док њен стварни живот постаје хаотичан и отима се контроли. Касније, Џоун одступа од типичног завршетка готског романа *У замци љубави*, где се Шарлот и Редмонд венчавају, а Фелиша умире (333), јер је мноштво догађаја из стварног живота које више није у стању да контролише доводи до тога да промени добро познати образац у писању. Иако је свесна чињенице да не би требало да осећа симпатије према антихероини Фелиши, Џоун убрзо схвата да су јој ликови попут Шарлот постали досадни и неуверљиви и да овога пута не може остати доследна свом обрасцу у писању: „У мојим књигама све су супруге на крају или луде или мртве, или и једно и друго.

Али чиме је она то заслужила? Како да је жртвујем због Шарлот? Шарлот са својом неукраљаном чедношћу и смерним поступцима постаје ми заморна. [...] Чак су и њени ужаси исувише чисти, њене безличне убице, ходници, лавирити и забрањена врата“ (320). Наиме, на самим почецима каријере као књижевнице, Џоун дели жене на анђеоске девице и ђаволице. У готским романима, девичанске јунакиње су жртве које се обично заљубљују у мистериозне и интригантне мушкарце чије супруге, обично лукаве пакоснице и злочинке, заслужују да умру. Џоун признаје да за своје ликове жели срећан крај: „Био ми је потребан осећај олакшања који наступи када све испадне добро и када могу да проспем радост попут пиринча на све моје ликове и оставим их у блаженству“ (320). Међутим, она одлучује да суочи првобитну хероину и антихероину у лавиринту (333), услед чега постаје јасно колико се догађаји овог одломка, као и догађаји осталих Џоуниних романа, преплићу са њеним стварним животом, који постаје све замршенији и напетији. Нарушавање стереотипа у писању огледа се у Џоуниној несвесној идентификацији са антихероином, зловном Фелишом, чиме се отвара нова могућност када је реч о представљању жена у књижевности: стварање неке врсте хибридног простора у коме се могу интегрисати у једну целину како девичански тако и „ђаволски“ аспект женске личности. Фелиша-Џоун у лавиринту среће стварне особе у улози фиктивних, тетку Лу и Дебелу даму из шатора на Националној изложби. Изједначавање фикције и стварности дешава се у тренутку када се она нађе у центру збивања својих романа: *„Ниси ни желео да се вратим,“ говорила је кроз сузе. „Срећнији си без мене . . . и толико труда ми је требало, Артуре, да изађем из те воде и прођем кроз све ово, само да опет будем са тобом. . .“ Редмонд је устукнуо, збуњен. „Ко је Артур?“ упитао је. Жена је почела да ишчезава, попут измаглице, невидљивог мастила, снега који се топи. .“* (323).

Поистовећивање Редмонда, главног мушког лика њеног романа *У замци љубави* са њеним супругом Артуром говори у прилог томе да је она заменила улоге са једном од хероина романа, Редмондовом женом, црвенокосом Фелишом, двоумећи се да ли је Редмонд, односно Артур, њен спасилац или убица. Хауелсова истиче да врхунац заплета овог романа подсећа на игру Етвудове *„Убиство у мраку“*, када „Редмонд-Артур, демон љубавник, хвата Фелишу за

врат“ (Howells 2005: 63). Џоун претпоставља да је Артур особа која јој оставља претеће поруке и мртве животиње пред вратима, узнемирава телефоном и прати, јер је, наиме, вероватно открио да га вара са другим мушкарцем, а можда и да има други идентитет: „То је Артур! Све је то његово дело. Сазнао је за Ројала Поркупајна, мора да је већ неко време знао за то. Све време ме је посматрао, не говорећи ништа; личи на њега да не говори ништа. Али, коначно је донео одлуку везану за мене, формална изјава, знак неодобравања. Нисам вредна, морам да одем, и ово је његов план да ме се реши“ (Atwood 1976: 292).

Џоунина изражена моћ имагинације помаже јој да напредује у каријери књижевнице, али јој и задаје потешкоће у прихватању стварности. Њене осцилације између стварности и фантазије можда највише долазе до изражаја приликом описа њеног путовања са Артуром по Италији. На путу до Рима, она се присећа ствари које је радила са њим када су заједно боравили у овој земљи. У једном тренутку, она не раликује стварно од имагинарног, и пита се да ли су се поједине радње одиграле онако како их она сада види, или постоји могућност да их је измислила: „Он је био ту са мном, обоје смо били баш у овој истој улици, још увек могу осетити његово присуство, стварно попут додира. Држали смо се за руке. Застали смо да погледамо мапу, баш испред ове продавнице, чак и мирише исто. Да ли се то догодило или сам измислила?“ (133)

Слично се дешава и када фантазира о свом лажном самоубиству. Она замишља да је пријатељи и чланови породице чекају на другој страни океана (8). Сви се они осмехују и машу, осим тетке Лу, која је и не гледа, већ шета плажом и диви се таласима. Џоун је незадовољна, јер сматра да њени пријатељи и породица нису заинтересовани за њену судбину. Они заправо машу и осмехују се једни другима а не њој, те Џоун изговара речи које сумирају њен поглед на живот: „Није фер“ (9). Препуштајући се имагинацији, она није више у стању да разликује стварно од имагинарног: „Можда сам се стварно и удавила, помислих, а читава ова ствар, сати проведени у авиону – одгледала сам *Младог Винстона* без слушалица – Hertz Rent-A-Car, стан, моје путовање до Рима због фарбе за косу, све је то нека врста шале коју је спровео загробни живот. Душа је поред тела неко време након смрти јер је збуњена, или бар тако кажу Спиритуалисти. У том случају, требало би да лебдим негде близу уљане површине језера Онтарио, мало

источно од острва Торонта, да ме не би однеле струје. Или су ме извадили, а нису идентификовали, лежим на тротоару; или су ме сецирали због органа, и ова панорама преда мном постоји јер неко друго тело има моје очи. Није ми бљеснуо пред очима читав живот како је требало, али хоће, ја сам увек касно цветала“ (309). Овај одломак збуњује не само Џоун већ и читаоце, јер се поставља питање да ли се уопште било шта од овога догодило, или је можда читав роман плод маште наше непоуздане нараторке. Џоунина опседнутост лажним самоубиством кулминира негде при крају књиге, када она чак верује да је њена одећа коју је закопала иза куће оживела: „Испод мене, у темељу куће, могла сам да чујем како одећа коју сам тамо закопала израста у тело. Скоро па готово; откопава се, попут огромне слепе кртице, полако и болно успиње се до терасе...“ (320).

#### 2.5.1. Лавиринти

Услед непостојања праволинијске структуре приповедања у роману *Госпа Пророчица*, односно постојања дубинских паралела у виду вишеслојности главне и секундарне радње и уметнутих незавршених одломака из Џоуниних историјских готских романа који прекидају основни ток приповедања, Шерил Грејс (Sherill Grace) уводи појам тзв. „наративног лавиринта“ (narrative labyrinth), који се односи на структуру самог дела, али и којим се алудира на потрагу главне јунакиње за својим *ja* (Nicholson 1994: 195). У потрази за својим *ja* Џоун није усамљена. Њој се на том путу придружују хероине њених историјских готских романа. Пут није праволинијски, већ кривудава, живописан, пун раскрсница и знакова, попут својеврсног лавиринта који истовремено обећава забаву и упозорава на опасност. Тенденцију Етвудове да започне своје романе као својеврсне лавиринте примећује и критичарка Хилде Сталс (Hilde Staels), која о роману *Госпа Пророчица* каже следеће: „Текст је кућа смеха која бескрајно умножава одразе, споредна циркуска представа у којој се ликови увећавају или смањују до апсурдности. То је лавиринтно огледало које изобличује, наративни лавиринт у коме разноврсне приче личе једна на другу, што за последицу има сопствени одраз *in perpetuum*“ (Staels 1995: 69).

Џоун осмишљава своје лавиринте у оквиру романа које пише, покушавајући да у њихово средиште постави ликове који су налик њој јер их представља као бића вођена потрагом за нечим. Сузан Меклен (Susan MacLean) сматра да је лавиринт метафора Етвудове за Џоунино несвесно. Она анализира симболична значења лавиринта на следећи начин: као стандардну технику готског текста (1), Џоунин живот (2), посету подземном свету као у Вергилијевој *Енеиди* (3), еквивалент за јаругу из Џоуниног детињства (4), јунакињину потрагу за идентитетом (5) (MacLean 1980: 193-4).

У контексту ове анализе, интересантно је посматрати лавиринт као магично место на коме долази до унутрашње спознаје, епифанијског тренутка који спаја свесно и несвесно, стварно и фиктивно, стварни свет искуства са фантастичним светом маште. Лавиринт у роману функционише као огледало Џоуниног ума, карта за посету фантастичном свету с оне стране огледала. Док пише затворених очију о јунакињи која се спрема да уђе у лавиринт, Џоун се духом налази у интермедијарном свету, који Долежел дефинише као свет који постоји на граници природног и натприродног света. Интермедијарни свет је део њеног искуства, јер она до њега стиже делимично измењеним стањем свести – аутоматским писањем. Уметањем интермедијарног света – лавиринта – у коме постоје физички немогуће особе, објекти и догађаји, у стварни свет наше хероине Џоун, истиче се амбивалентност одређених ситуација и догађаја, те се истинитост појединих чињеница непрестано подрива и испитује. Лавиринти за Џоун представљају тунеле са обиљем детаља и путоказа које не може да занемари у потрази за излазом: „У било коме лавиринту испустила бих нит која ми показује пут како бих следила неко лутајуће светло, глас који измиче“ (Atwood 1976: 152). Џоун истиче да, за разлику од Артура, за кога постоје „прави путеви, можда и неколико њих, али не сви у исто време, већ само један“, за њу, постоје „шипражја, јаркови, језерца, лавиринти, мочваре“ (169).

Лавиринт је главно место одвијања радње Џоуниних двају готских романа: *У замци љубави* и *Љубав, моја откупнина*. Лавиринт интригира њене хероине још на првим странама Џоуниног романа јер се сазнаје да је у њему нестало неколико жена: „Није добро место, овај лавиринт, нарочито за девојке. [...] Газда неће да прича о њему откако се прва госпођа Редмонд тамо изгубила, а и друга, и то на

дневној светлости. Неки кажу да Мали народи тамо плешу и да не воле улезе, али то је само сујеверје. Прва госпођа Редмонд [...] је ушла тамо само да би доказала да је безопасно, али никада није изашла одатле. [...] Друга [...] је толико била радознала да сазна шта се догодило са првом да је, такође, ушла. Тада су је чули да вришти [...] Неки кажу да лавиринт нема средиште и да су се тако изгубиле [...] Неки кажу да су и прва и друга госпођа и даље тамо“ (186-7).

У напорима да се дође до скривених значења, Џоун и хероине њених романа „бесциљно лутају у круговима“ лавиринта. Фелиша, Шарлот и Пенелопа доспевају у средиште лавиринта услед Џоуниног аутоматског писања са затвореним очима, на које ју је подстакла Леда Спрот, чиме се уочава тесна повезаност између процеса креативног писања и уласка у затворени, лавиринтни простор. Фред Ботинг (Fred Botting) истиче да је улазак у лавиринт класичан елемент готске приче, где ужаси лавиринта и збуњеност због страха имају корене у крајњем одвајању од свих друштвених правила и конвенционалних ограничења (Botting 1996: 1-20). Одсуство средишта у лавиринту може се тумачити као метафора Џоуниног унутрашњег осећаја маргинализованог положаја. Мистериозно место мами Џоунине хероине, као што Џоун привлачи потрага за самоспознајом, односно скривеним аспектима сопствене личности који се у виду женских фигура јављају у лавиринту. Џоун допушта својим хероинама да уђу у лавиринт да би открила више о самој себи, те зато пише: „Било је подне када је ушла у лавиринт. Била је решена да коначно открије његову тајну“ (Atwood 1976: 341).

Џоун, најпре, није сигурна шта тај лавиринт уопште треба да представља: „Да ли лавиринт значи сигурну смрт, или се у њему налази решење загонетке, одговор који треба да пронађе да би преживела? Још важније: да ли ће се удати за Редмонда само ако се држи подаље од лавиринта или ако уђе у лавиринт? Можда ће бити у стању да освоји његову љубав тако што ће ризиковати сопствени живот и допустити му да је спаси“ (331). Оног тренутка када Џоун одлучује да измени образац у писању свог готског романа и када није јасно ко представља њен двојни идентитет, чедна и лепа хероина Шарлот или антихероина Фелиша, лавиринт у који она шаље оба фиктивна лика постаје подручје њене психе.

Џоун је сада у самом средишту лавиринта, а истовремено и заплета и приповести, што говори у прилог томе да се њен роман не може сматрати конвенционалним готским текстом. Њен двојни идентитет почиње да долази до изражаја и у стварности, када се прерушена скрива у Италији, док се становници Теремота питају да ли је она невина жртва или зла вештица. Спас од стране Редмонда је, заправо, Џоунина горућа жеља да је неко спаси: „Да ли он [Пол] моја изгубљена љубав, мој спасилац?“ (280); или је то песник „сустваралачке“ поезије: „Ројал Поркупајн је бекство које ми је добродошло“ (257); можда је и Артур, кога види на вратима лавиринта уместо Редмонда (343). Она успоставља једносмерну комуникацију са Шарлот, упозоравајући је да не улази у лавиринт: „Увек сам те извлачила из њега, али сада се више не можеш ослањати на мене“ (332). Од тог тренутка Шарлот постаје самосталан лик, одговоран за сопствене поступке, јер су ствари почеле да се одвијају независно од Џоунине воље: „Никада и није обраћала пажњу на мене [Шарлот]; устала је, одложила свој ручни рад и спремала се да изађе напоље. Немој касније да кажеш да те нисам упозорила, рекох јој“ (332). Џоун затвара очи и прати Шарлот кроз готски лавиринт када се изненада појављује Фелиша, и убрзо постаје јасно да овога пута заплет не одговара стереотипном решењу мистерије. Фелиша говори да ту „нема места за обе“ и „да ће једна морати да умре“ (333).

У стварности, Џоун, такође, одлучује да „умре“ онда када јој живот постане неподношљив услед компликација: „Мој живот је био режање, гнездо пацова које чине висеће нити и отворени крајеви. Нисам могла имати срећан крај, али сам прижељкивала да буде прикладан. Нешто коначно, попут маказа. Мораћу да умрем“ (293). Када касније добије исечке из новина који извештавају о њеној смрти, она их пажљиво чува у својој ташни јер „могу да послуже као елементи заплета“ (297). У лавиринту, Шарлот губи свест и последње што види су Редмондове тамне очи које је умилно гледају.

У првој верзији романа, Џоун одлучује да Редмонд буде Шарлотин спасилац јер „тако треба да буде, тако је увек било раније“ (333), али убрзо одустаје од тога јер јој се „то некако није чинило исправним“ (333). У следећем тренутку, Фелиша, изгубљена у лавиринту, среће две заточенице које изгледају исто као она, односно Џоун: обе црвенкосе, зелених очију и ситних белих зуба



(341). Оне представљају два аспекта њене личности као списатељице јефтиних романа и познате песникиње. Џоун уводи трећу заточеницу са крзном око врата, која подсећа на Лујзу Делакур и која истовремено може да представља тетку Лу и Џоун која јој се дивила и имитирала је, а затим и четврту, абнормално дебелу жену, која представља Дебелу даму из шатора и Џоунин првобитни аутентични идентитет: „Носила је ружичасте хулахопке и кратку ружичасту сукњу са шљокицама. Из главе су јој штрчале две антене попут лептирових, а на леђима је имала пар очигледно лажних крила“ (341). Ова слика је комбинација Џоуниног сећања на свој први неуспешни наступ пред публиком (43-51), на свој „плес беса и разора“ (50), и на појаву lika Дебеле даме заточене у шатору на изложби, са којом се млада и гојазна Џоун поистоветила (89-90).

У четвртој заточеници у лавиринту, која носи пар лажних крила на леђима, видела је неку врсту компензације за крила која су јој одузета на приредби на којој је уместо лептирића играла улогу мољца. Фелиша, након кратког разговора са заточеним женама у лавиринту, увиђа да је ипак Редмонд убица: *„Редмонд је убица. Он је прерушени убица, жели да је убије као што је убио своје остале жене. . . Онда би она увек морала остати овде са њима, у средишту лавиринта. . . Жели да је замени другом, следећом, мршавом и савршеном. . .“* (342) Након тога, она угледа Редмонда на вратима која су једини излаз из лавиринта, описује његово лице и одећу који започињу благи процес трансформације, при чему се баца сенка на све мушкарце са којима је Џоун била у некаквој вези (њеног оца, љубавнике, али и на њен однос са Вендигом, створењем из фолклора канадских урођеника) и, већ у следећем тренутку, он уместо огртача носи ролку сличну Артуровој, те Фелиша, односно Џоун изговара *„Артуре?“* и пита се може ли јој он икада опростити (343). Већ наредног трена Редмонд, који опет има огртач, нуди Фелиши помоћ: *„Допусти ми да те спасим. Плесаћемо заједно заувек, увек“* (343). Она оклева на тренутак, јер су ово биле баш оне речи које је читавог живота ишчекивала да јој неко упуту, али ипак одбија: *„Не,“* рекла је. *„Знам ко си ти“* (343). До романтичног краја романа, у коме Редмонд-Артур спашава Фелишу-Џоун, ипак не долази, јер Џоун у стварном животу одлучује да је „боље избегавати страствене сцене откривања [осећања]“ и да су њене фантазије о Артуру, витезу, иза чије привидне равнодушности тиња љубав према њој, и са

којим би живела срећно до краја живота, далеко од стварности: „Касније сам схватила да његова равнодушност није нимало лажна“ (197). Наиме, оног тренутка када се Џоун, услед мајчине смрти, раздваја од Артура и одлази у Канаду, она замишља да он, у стилу романтичног фиктивног јунака, дође по њу и изјави јој љубав. Артур заиста и долази, али она убрзо схвата да је кренуо за њом због сопствене „инерције и одсуства циља“ (196).

На крају романа Етвудове, али и Џоуниног последњег историјског готског романа, долази до мешања неколико различитих врста фикције, услед коришћења наративне технике која подсећа на магијски реализам, услед чега долази до спајања различитих верзија стварности: „Чудно је то да никада нису пронашли Фелишино тело, иако он беше претражио речно корито. Жбуње се помаче, из њега искорачи нека фигура и препречи му пут. Беше то предебела жена у мокрој, плавој спаваћници од сомота“ (322).

Џоунин роман *У замци љубави* комбинује елементе романтичне фантазије, насиља и смрти, али остаје без решења на крају приче, јер је у писању прекидају кораци које је чула пред вратима своје изнајмљене собе у Теремоту. Она се пита да ли на вратима можда куца Артур или смрт која долази по њу, а онда схвата да би то могло бити исто. Нешто касније, Џоун схвата да мистериозна особа није готски зликовац који долази по њен живот, већ новински извештач у потрази за њеном животном причом, „фин момак“ који ће јој убрзо постати близак савезник јер је „једини који зна бар нешто о њој“, али и потенцијални љубавник, чији нос, иако не баш „занимљив“, ипак, „има нешто“ што би јој се могло допасти (345). У стварном животу, Џоунина приврженост елементима готике и љубавне романсе исказана је романтичним спекулацијама о новинском извештачу и признањем да се још увек не враћа у Торонто. Кад је реч о фикцији, међутим, она одлучује да се окрене другачијем жанру, научној фантастици. Како било, ниједног тренутка се не доводи у питање њена жеља за стварањем и напредовањем у списатељској каријери у будућности. Исто тако, окретање научној фантастици, која је корак даље од стварности, може указивати на чињеницу да Џоун ипак остаје заробљена у својој фантазији упркос успешном интегрисању непомирених аспеката њене личности у лавиринту.

И у роману *Љубав, моја откупнина* ауторка и њена јунакиња спајају идентитете у настојању да докуче шта се крије с оне стране огледала. Џоун уопште не поставља питање уласка главне јунакиње у лавиринт, већ дозвољава да је унутра води властита интуиција. Роман подражава сцену из Џоуниног стварног живота, покушаје аутоматског писања које јој је сугерисала Леда Спрот, а који су подразумевали мистично окружење огледала и одсјаја упаљених свећа. Након што Пенелопа бива приморана да гледа у огледало, њен одраз полако нестаје: „Ишла је све дубље у огледало, док јој се није учинило да хода по другој страни стакла (218). Пенелопина заробљеност у огледалу је алузија на Тенисонову госпу од Шалота, чији живот зависи од огледала. Џоун постаје Пенелопа онда када схвати да је реч која је настала као производ аутоматског писања упућена њој, а не Пенелопи, и када одлучује да сцене „уласка у огледало“ понови више пута, услед чега постаје незаинтересована да настави писање романа о Пенелопи. Врхунац њених улазака у лавиринтни свет огледала представља сцена када се у њеној визији (али и у стварности) свећа угасила, а она остала заточена у мрачном ходнику: „Изгубила сам сваки осећај за правац; плашила сам се чак да се окренем, да не залутам. Осећала сам као да ми понестаје дах“ (223). У овом тренутку један фикционални свет који се узимао за стваран (мрачна соба са огледалом испред кога се налази Џоун) постоји паралелно са још једним фикционалним светом, који постоји с оне стране огледала и у коме се она налази усамљена и уплашена у мрачном ходнику, са угашеном свећом у руци. Када је Артур налази непомичну у мраку како зури у огледало, она одлучује да престане са излетима у натприродно и избрише сличну сцену из романа о Пенелопи: „Она ће морати да се суочи са силовањем или убиством као све остале“ (223).

## 2.6. Уметност и живот: одрази у огледалу

Уметност, било у форми писања, сликања, приповедања, певања, играња и томе слично, у тесној је вези са рефлектујућим површинама, јер се сматра одразом стварног живота. За Сократа, Аристотела и Платона је мимеза, односно начин на који уметност одсликава живот, креативна радња, где се фикционалном ентитету придружује стварни прототип. За Лубомира Долежела су, пак, књижевне творевине, односно фикционални ентитети, као издаци човекове инспирације и маште, много више од пуке имитације или представе стварно постојећих ентитета (Doležel 2008: 18). Наиме, Долежел тврди да су фикционални светови књижевности конструкти текстуалне *poiesis* (Doležel 2008: 35), односно да аутор ствара један фикционални свет у стварном свету, јер се све људске активности у њему одвијају, па тако и стваралачка, при чему се конструишу особине, структуре и облици постојања који су независни од оних који постоје у стварности. Но, Долежел исто тако наглашава да између фикције и стварности постоји двострука размена: приликом стварања фикционалних светова користи се грађа из стварности, али исто тако, фикционална остварења у великој мери утичу на наше поимање стварности (Doležel 2008: 10). Стога, није тешко закључити зашто је одраз стварности који видимо у фикцији Етвудове, као и одраз ауторкиних хероина у њиховим уметничким подухватима, често добијен из кривих огледала која изобличују.

Натали Кук сматра да се наше друштво „прелама у фиктивном огледалу Етвудове“ (Cooke 2004: 99), односно, да књижевни опус ове канадске ауторке представља одраз како нашег стварног света тако и наше књижевне традиције. Стога, она сматра да, приликом тумачења дела Етвудове, посебну пажњу треба посветити анализи рефлектујућих површина на којима се може видети одраз – стаклу, огледалу, води и очима. Према Натали Кук, Етвудова стакленим и воденим површинама даје извесну снагу и моћ, чак и способност да говоре (Cooke 2004: 98). Огледало као симболично средство преласка у фантастичан свет увек јасно показује варљивост, двосмисленост и непотпуност у романима Етвудове. Белгијски романописац Франц Еланс (Franz Hellens) у делу *Фантастична стварност* (*Le Fantastique reel*, 1967) о феномену огледала каже следеће: „Ту нестаје мистерија, или боље рећи непознаница, јер предњи део главне површине

већ наговештава једну слику; али, она је лажна оку, које осећа потребу да крене и даље, или да посматра на другачији начин; или, рецимо да је та слика двосмислена, или само недовољна“ (Hellens 1967: 85). Лирски субјект у песми Етвудове „Трикови са огледалима“ („Tricks with Mirrors“) упозорава да огледало није „пасивно“ и да не служи само за извођење трикова, већ да је „лукаво“ јер представља „много више од онога што у њему видите“<sup>34</sup>, чиме се алудира на чињеницу да је оно што уметник говори о својој уметности мање важно од онога што нам та уметност сама по себи казује. Кукова истиче да су огледала у делима Етвудове „интелигентна“ и да сврха уметности није само да „имитира или забави“, већ да „открије, доведе у питање и тиме разложи мане нашег друштва“ (Cooke 2004: 98). Анализирајући двострукост како романа *Госпа Пророчица* тако и његове главне јунакиње Џоун, Роберт Лекер (Robert Lecker) у есеју „Јанус кроз огледало: прва три романа Етвудове“ („Janus through the Looking Glass: Atwood’s First Three Novels“), указује на чињеницу да би се целокупни прозни опус Етвудове могао тумачити као израз потребе да се концепт истине посматра као конструкт подложен промени или као „серија трикова са огледалима“ (Lecker 1981: 178). Џоун гледа на свој живот као на огледало у коме се њен одраз, као идентитет, растаче, мења и умножава у складу са променљивим животним околностима.

---

<sup>34</sup> Песма је доступна на сајту: <http://wonderingminstrels.blogspot.rs/2003/10/tricks-with-mirrors-margaret-atwood.html>, приступано 09. септембра 2014. године.

### 2.6.1. Џоун као Керовла Аліса – успостављање транссветовног идентитета

Да би указала на чињеницу да се кроз уметност (књижевност и сликарство) може представити личност уметника и његово сопство користећи рефлектујуће површине, Етвудова за пример узима *Алису у земљи чуда* и *Алису иза огледала* Луиса Керола, где Аліса „улази у огледало, и тада постоји само једна Аліса, или само једна коју можемо да пратимо. Уместо да поништи своју двојницу, „права“ Аліса се спаја са другом Алісом – имагинарном Алісом, Алісом из снова, Алісом која нигде не постоји“ (Atwood 2003: 49). Чин писања се дешава оног тренутка када Аліса пролази кроз огледало. У том трену стаклена баријера између „праве“ и имагинарне Алісе нестаје, и Аліса није ни у стварном ни у имагинарном свету. Као што долази до удвајања Алісиних идентитета, тако се удвајају и сопства уметника и њихови идентитети, чији се одрази виде у огледалу савремене књижевности и уметности.

У тексту „Могући светови и односи приступачности: семантичка типологија фикције“, Мари-Лаура Рајан разликује два домена транссветовних односа: трансуниверзумски домен односа који повезују стварни свет са стварним светом текста и интрауниверзумски домен односа који повезују стваран свет текста и његове властите алтернативе. Односи првог домена одређују степен сличности између система текста и нашег властитог система реалности, а односи другог домена омогућују члановима стварног света текста да ментално путују унутар властитог система реалности. У том случају, појмовни репертоар који описује транс-универзумске односе може се применити и на интрауниверзумски домен (Rajan 1997: 103). Рајанова издваја девет релевантних типова односа приступачности из стварног света који учествују у стварању стварног света текста<sup>35</sup>, при чему се фикционални универзуми увек разликују барем по једном својству од нашег властитог система реалности. Приликом даљег објашњавања интрауниверзумских односа, Рајанова као пример наводи *Алису у земљи чуда* и истиче да се ту стварни свет текста разликује од стварног света једино у односима

---

<sup>35</sup> То су: А=идентитет својства (А/својства), Б=идентитет инвентара (Б/инвентар), Ц=компатибилност инвентара (Ц/проширени инвентар), Д=хронолошка компатибилност (Д/хронологија), Е=физичка компатибилност (Е/природни закони), Ф=таксономска компатибилност (Ф/таксономија), Г=логичка компатибилност (Г/логика), Х=аналитичка компатибилност (Х/аналитичко) и И=лингвистичка компатибилност (И/лингвистика).

А/својстава и Б/истог инвентара и да, „из света изворно означеног као ССТ<sup>36</sup>, текст предузима путовање у свет снова Земље Чуда укидањем Е/природних закона и Ф/таксономије, и овај свет сна моментално заузима место стварног света захваљујући једном унутрашњем гесту рецентрирања (насупрот спољашњем рецентрирању, помоћу којег код Луиса Керола настаје читав текстуални универзум)“ (Rajan 1997: 107). Унутрашњим рецентрирањем се текст разликује од стандардних реалистичких романа и фантастичног универзума бајки. Наиме, у реалистичким романима, свет сна је на периферији текстуалног универзума, односно, снови нису доживљени као реалност. У бајкама су Е/природни закони и Ф/таксономија прекршени у средишњем свету система, а ликови су суочени са догађајима који се не могу објаснити моделом „могућег у стварном“, те их покушавају објаснити тиме што ће их приписати сновима или халуцинацијама. Рајанова сматра да „оно што јунак изворно верује да је могуће у ССТ-у одговара ономе што присталице профане онтологије СС-а верују да је могуће у СС-у“ (Rajan 1997: 108). Она даље истиче да, на крају, ликови морају ревидирати свој модел реалности и пристати на дуалистичку онтологију: „У свом почетном стању, епистемички светови ликова слажу се са ССТ-ом; у њиховом завршном стању, они су у складу са ССТ-ом, али одступају од СС-а (Rajan 1997: 108).

Сличан поступак унутрашњег рецентрирања дешава се и у *Госпи Пророчици* приликом епизоде аутоматског писања, када Џоун посредством огледала напушта један фикционални свет који се узима за стваран. Сам чин уласка у огледало приписује се некој врсти халуцинације која почиње да се доживљава као стварност. Фикционални свет који нам открива огледало, и у коме Џоун постаје Алиса, једнако је стваран и постоји као алтернатива „првобитном“ свету. Наиме, Џоунина намера је да своје покушаје уласка у огледало преточи у роман и у магични свет шаље своју јунакињу Пенелопу. С обзиром на то да Џоун признаје да нема ни најмању идеју шта ће Пенелопа следеће видети или чути, она одлучује да се, уместо замишљања сцене ослањајући се на сопствено искуство из аутоматског писања, послужи симулацијом: „Упала сам свећу и поставила је испред огледала на тоалетном сточићу. (Недавно сам купила тространо огледало, као мајчино). Само док седим испред огледала могу да се присетим мог

---

<sup>36</sup> ССТ=стварни свет текста; СС=стварни свет

претходног експеримента са аутоматским писањем у средњој школи. Тада сам запалила своје шишке. Шналицама сам померила косу са лица, за сваки случај. Нисам очекивала да ћу добити било какву поруку, само сам импровизовала сцену за књигу, али сам осетила да треба да узмем хемијску или графитну оловку“ (Atwood 1976: 219). Иако у овом случају Џоун намерно и свесно покушава да се уживи и уђе у ум Пенелопе говорећи себи „*Ti си Пенелопа*“ (219), она полако подлеже дејству огледала и свеће, и губи везу са стварношћу: „Неки обрис је на рубу огледала. Уздахнула сам и окренула се. Сигурно је ту била нека сенка, стајала је иза мене“ (220). На папиру је била исписана реч „лук“: „Ја сам, заправо, написала реч, несвесно. Не само то, видела сам некога у огледалу, односно у соби, како стоји иза мене. Сигурна сам у то. Вратило ми се све што ми је Леда Спрот говорила; било је стварно, убеђена сам да је стварно и неко има поруку за мене. Желим да се поново спустим у тај тамни, светлוצави ходник, желим да видим шта је на другом крају. . .“ (221).

Од тог тренутка Џоун постаје заокупљена сопственом визијом и настојањима да се њено биће премести у други фикционални свет, за који верује да заиста постоји. Она постаје Алиса, која са лакоћом може да прође кроз огледало и буде на другој страни: „Огледало је победило, радозналост превладала. Оставила сам Пенелопу на страну, остала је да седи на столици: касније ћу се побринути за њу. Реч није била упућена њој, већ мени, и желела сам да сазнам шта значи. Следећег јутра сам отишла до најближег Лоблоза и купила шест пари вечерњих свећа, и те вечери сам опет, док је Артур гледао фудбал, ушла у огледало“ (221). На овај начин, Џоун би се, након премештања у други фикционални свет који постоји с оне стране огледала, вратила у „стварност“ и проналазила нове речи, некада и читаву реченицу, чија значења није могла разумети нити повезати у смислену целину.

Мерион Вин-Дејвис (Marion Wynne-Davis) сматра да, улазећи у огледало које изобличује, ликови Етвудове, попут Алисе, западају у стање које је налик сну и доспевају у нову средину, при чему долази до трансформације њиховог тела и умножавања њиховог бића. Она ту нову надреалну средину описује као место у коме „подсвесно пројектује физичке трансформације које одсликавају ментална стања“ (Wynne-Davis 2010: 19). Вин-Дејвисова додаје да су уласци у огледало,



односно, у фантастичан свет бајке, код Етвудове истовремено безазлени и опасни, јер могу „обећати потрагу за идентитетом која има карактеристике забавне, дечије, наизглед једноставне, приче, али исто тако, то је један опасан подухват јер су надреалне визије уско повезане са готским сензибилитетом“ (Wynne-Davis 2010: 20). Према Вин-Дејвисовој, готске визије у романима Етвудове уско су повезане са приповедачима који су заробљени како у претећим пејзажима тако и у својој психи (Wynne-Davis 2010: 21). Она указује на заинтересованост Етвудове за роман Мери Шели, конкретно, за „арктичку средину“, и истиче да је њоме изражен „канадски однос према готици“ (Wynne-Davis 2010: 21). У песми Етвудове „Говори за др Франкенштајна“ („Speeches to Dr Frankenstein“), створење које истовремено симболизује песму у настајању и песника доводи се у везу са арктичким пространством: „Створење, арктичке му длаке / накрестрене, простире се / до тамног плафона, / шапе му на хоризонтима, / ваљају свет попут снежне грудве“.<sup>37</sup> Лирски субјект се према песми коју ствара односи као према чудовишту, питајући се како да га „украси“, јер је она „универзални ткач“: „Које величине ћу те направити / Где треба да ти ставим очи?“ Затим, она се пита зашто га је уопште створила: „Шта је био мој халапљиви мотив? / Зашто сам те направила?“ Чудовиште је и друга страна песничке персоне: „Одразу, украо си / све што ти је било потребно: / моју радост, способност / да патим. / Преобразио си се / у мене. Ја сам / траг, ја сам утрнула.“ У *Госпи Пророчици*, након уласка у огледало, Џоун описује речи које су настале као резултат аутоматског писања као „веома бизарне па чак и застрашујуће“: „челик“, „грло“, „нож“, „срце“ (Atwood 1976: 222). У том смислу, Џоун постаје Франкенштајн који ствара створење у виду песама, описујући их као „готику која је кренула наопако“ (232).

Хауелсова поставља питање „шта готска протагонисткиња види или чега се плаши да види када гледа у огледало“ (Howells 2005: 53), истичући да је простор између свесног и несвесног место где настају подвојена бића и двојници; повезује их нека тајанствена и нераскидива веза, коју Етвудова пореди са оном која постоји између Франкенштајна и чудовишта које је створио: „Готика пронађе језик којим ће представити подручја властитог бића (попут страхова,

<sup>37</sup> Песма је доступна на сајту: <https://frankensteinresources.wikispaces.com/file/view/speeches+for+dr+frankenstein+by+margaret+atwood.pdf>, приступано 01. августа 2014. године.

анксиозности, забрањених жеља) које се не могу изговорити услед друштвених конвенција. Када је реч о фикцији, важно је да се узме у обзир како су те трансгресије изражене у наративном току, нарочито у прелазима између стварности и фантазије“ (Howells 2005: 53).

Рајанова наводи да се у неким фантастичним приповестима, конкретно у *Франкеништајну*, чији је јунак рођен (а и духовно зачет у Женеви), топографија и становништво стварног света третирају на сличан начин као у жанру легенде, где натприродна бића тумарају кроз ССТ, чуда су обичне појаве, али главни ликови, односно, места имају пандане у СС-у (Rajan 1997: 105). Џоун успева да повеже загонетна подручја своје маште са стварним светом улазећи у свет огледала, а као резултат тога настају неочекивани обрти у заплету њених романа, али и нови изданци поезије и прозе инспирисани њеним боравком „с оне стране огледала“, песма „Госпа Пророчица“ и истоимена књига. Она увиђа да постоји сличност између објављене књиге песама и њених готских романа, с тим што јој је књига више личила на „готику која је кренула наопако“: „Ту су патње, херој под маском зликовца, зликовац под маском хероја, бекства, смрт на помолу, осећај заточеништва, али нема срећног краја, нема праве љубави“ (Atwood 1976: 232).

Хауелсова поставља питање да ли се може уопште доћи до средишта заплета романа или суштине „енигматичног“ лика Џоун Фостер услед многобројних велова којим је он заоденут (Howells 2005: 54). Однос огледала које изобличује и одраза који Џоун види у њему подударан је са њеним животом рефлектованим у текстовима које пише. Проблем оригиналне слике и оне коју видимо у огледалу Хауелсова подиже на виши ниво: „Да ли наше разумевање превазилази оквире огледала која изобличују у кући смеха?“ (Howells 2005: 54).

### 2.6.2. Џоунини вишеструки идентитети

Уласком у свет огледала, Џоун постаје, да употребимо Марголинов израз, „путујућа, (трансуниверзумска) јединка“, те се на тај начин успоставља и њен транссветовни идентитет. Наиме, она покушава да дође у додир са сопственим идентитетом премештајући се из једног у други фикционални свет. Ослањајући се на имагинацију и способност креативног писања, Џоун ствара текстове (историјске готске романе) који јој служе за својеврсно транссветовно путовање кроз различите фикционалне светове, при том се идентификујући са својим хероинама, те њихови страхови, тежње и надања осветљавају њене сопствене. Оваквим психолошким подухватом, Џоун успева да се суочи са оним што је спутава у стварности. Њени текстови представљају посебне наративне подсфере у којима се она појављује у различитим верзијама. У стварном свету текста (у ономе што се „заиста“ дешава), иако и ту постоји као једна од верзија (Џоун као Артурова супруга), можемо рећи да се она, као првобитна јединка, узима за прототип, док су све остале њене верзије, односно варијанте у другим световима, које су створене у каснијем периоду, како каже Марголин, њени сурогати у тим световима (Марголин 1997: 98). Тако, на пример, долази до Џоунине идентификације са Фелишом из романа *У замци љубави* онда када се Фелиша нађе у средишту лавиринта и ослови свог супруга Редмонда Артуровим именом (Atwood 1976: 323). Осим физичког изгледа (обе су црвенокосе), сличност са Фелишом очигледна је и у подударности неких животних догађаја и околности: обе су у браку, обе варају незаинтересованог и равнодушног супруга Редмонда-Артура, који не наслућује њихово неверство: „Фелиша жели да он нешто посумња: тада би схватио колико је запоставља“ (317), обе су у недоумици да ли је он убица или њихов спасилац (342). Следећи Марголина, сличност између прототипа (Џоун) и његовог главног пандана (Фелише) успоставља се на основу спољашњих својстава јединки (физичка сличност Џоун и Фелише) иако поменуте особе не деле властито име. Фелиша-Џоун среће у лавиринту женске фигуре које веома личе на особе из Џоуниног стварног живота: две су заточенице, које подсећају на Џоун јер су „црвенокосе, зелених очију и ситних белих зуба“ (341), трећа је са крзном око врата и подсећа на Лујзу Делакур (пандан тетке Лу и самој Џоун, која има тајни идентитет списатељице), док је четврта абнормално дебела

жена, која је пандан Дебелој дами из шатора са изложбе и младој Џоун у ружичастом костиму лептира са лажним крилима.

Дакле, све заточенице у фикционалном свету лавиринта истовремено су пандани Џоун, јер се уочава њихова очигледна сличност са њом. С обзиром на то да су критеријуми који одређују минимум сличности између сурогата и прототипа задовољени, можемо тврдити да је успостављен однос између пандана у два фикционална света. Чињеница да, у овом случају, јединке деле поједина унутрашња и спољашња својства а немају исто властито име не ремети њихов однос пандана, јер постојање истог властитог имена није нужан критеријум за успостављање таквог односа. Наиме, према Долежелу, једна иста особа може имати различита отеловљења у различитим фикционалним световима и она може, али не мора носити исто властито име: „Особа може имати неколико имена, алијаса, надимака или псеудонима. Када се, међутим, једном утврди еквивалентност референције различитих имена („доктор Џекил“ = „господин Хајд“), транссветовни однос између парњака бива установљен“ (Doležel 2008: 30).

Џоунин двојни идентитет (Џоун-Фелиша) представља једну од основних карактеристика готских романа. Он је уједно претња, али и својеврстан вид бекства, јер је нико не може дефинисати на основу изјава које даје у „своје“ име. Џоун каже за себе да су је „верзије стварности других људи увек подстицале“ (Atwood 1976: 160). Наша приповедачица има више идентитета и алијаса које, по потреби, свесно, а врло често и несвесно, навлачи и свлачи. Она је Џоун Делакур, девојчица која има проблема са килажом; она је, затим, Луиз К. Делакур, списатељица готских романа; касније постаје Џоун Фостер, просечна удата жена, али убрзо објављује књигу песама, те постаје и Пророчица, песникиња. У својим фантазијама и визијама о себи, она је Мала сирена, глумица Мојра Ширер у улози балетске плесачице, Ева Браун у бункеру док живи са Полом, Пепељугина ружна полусестра кад Ројал Поркупајн покушава да јој обује ципеле (255), Госпа од Шалота која се утапа у реци, али и Керолова Алиса у Земљи чуда када „улази“ у огледало. Док пише своје романе, она је Фелиша, Шарлот, Пенелопа и Саманта Дин. Однос пандана директно је успостављен на релацији Џоун-Фелиша. Она, пак, у лавиринту среће како пандане саме Џоун тако пандане стварних особа које су постојале у њеном животу и са којима се поистоветила (тетку Лу и Дебелу

даму). Џоун у својој „у фиктивној прошлости коју је измислила у Артурову корист“, укључује и неколико „истинитих ставки“, односно то да је била конобарица (172), али одмах након тога изговара и једну лаж – додаје да је била чирлидерсица. У тренутку када он посматра њену стару фотографију из тинејџерских дана, она скрива свој идентитет иза лика гојазне тетке Деидре. Међутим, било да свесно или несвесно, намерно или ненамерно, присваја или одбацује ове идентитете, она је у својим очима готово увек Дебела дама у ружичастој балетској сукњици и са сломљеним лептировим крилима на леђима.

Осим удвајања идентитета Џоун и Фелише и женских ликова које оне срећу у лавиринту, долази и до удвајања идентитета Џоун и њене мајке. То се дешава оног тренутка када Џоун схвата да је „троглаво чудовиште, претеће и хладно“ (214), заправо њена мајка, односно, средишњи женски лик који је „збуњује“, и која је „веома моћна, скоро као богиња“, али и која поседује „несрећну моћ“ (222):

*Она седи на гвозденом трону/ Она је једна и три/ Тамна дама црвенозлатна дама/ Празна дама пророчица/ Од крви, она којој се мора/ Покорити заувек/ Њена стаклена крила су нестала/ Она плови реком/ И пева своју последњу песму* (Atwood 1976: 226).

У тренутку спознаје, она каже за мајку да је „госпа на броду, барци смрти, трагична госпа распуштене косе и болећивих очију, госпа у кули. Није могла поднети поглед кроз прозор, живот јој је био клетва“ (330). Затим, Џоун осећа грижу савести што је одбацила мајку и види себе у њој: „И њој је била потребна слобода; била је мој одраз сувише дуго“ (330). У овим речима постаје очигледно да се Џоунин идентитет прелама са мајчиним. Наиме, Џоун себе сматра „двојним чудовиштем“, а мајку назива „троглавим чудовиштем“. Затим, Џоун се поистовећује са господом од Шалота, која плови на прамцу смрти, чиме се алудира на смрт несрећне и „уклете“ мајке и Џоунину инсценирану „смрт“ у водама језера Онтарија. Напослетку, Џоун спомиње стаклена крила која су „нестала“, алудирајући на нереализоване жеље и планове мајке и Џоунин костим лептира са крилима која су јој одузета.

Џоунин нестабилни идентитет наговештен је чињеницом да она никада није била сигурна да ли је добила име по Светом Јовану, Јованки Орлеанки или

по америчкој филмској глумици Џоун Крафорд. Она користи ове алијасе по потреби, у зависности од ситуација у којима се нађе, нудећи читаоцима и фиктивним ликовима бројне верзије „истине“ о себи, али се иза њих готово увек крије несигурна жена у потрази за сопственим идентитетом. Џоун себе доживљава као „двојно чудовиште“ и сматра да може изразити своју личност једино прерушавањем. За њу су „фасаде једнако истините“ као скривене дубине, јер у могућностима прерушавања и преваре види стратегију за преживљавање. Већ као седмогодишњакиња почиње да схвата вредност двојног кодирања личности, када свој бес због костима длакавог мољца, исказује плесом који изазива одушевљење код публике, која Џоунино незадовољство тумачи као комичан начин да их забави. Исто тако, она не одустаје од прерушавања ни много година касније, када, након инсценираног утапања у језеру Онтарио, офарбане и ошишане косе, са наочарима за сунце, изазива опречне ставове међу становницима италијанског градића Теремота, који је сматрају невином жртвом и злом вештицом: „Шта оне виде, очи иза оних прозора у каменим зидовима? Женско чудовиште, натприродне величине, крупније од већине живих бића овде, у сваком случају, наоштрешене косе, док волти зле енергије избијају из њених прстију, зелене јој очи испод тамних наочара за туристе, тамних мафијашких наочара, сјаје и пламте попут мајмунских“ (336). У једном тренутку, Џоун признаје да је њен живот одувек био двострук: „Увек је уз мене та близнакиња попут сенке, мршава кад бејаш дебела, дебела сад кад сам мршава“ (246). Она је свесна своје двојне личности: „Ја сам двоје људи у исто време, са два комплета личних докумената, два рачуна у банци, две различите групе људи који верују да постојим. Ја сам Џоун Фостер, нема сумње у то; људи ме тако ословљавају и имам аутентична документа која то потврђују. Међутим, ја сам, такође, и Луиз Делакур“ (213). Када јој свет који се узима за стварни, а у коме је она Артурова супруга, постане сувише компликован (услед љубавне везе са Ројалом Поркупајном и мистериозног Фрејзера Бјукенана, који прети да разоткрије њен прави идентитет), она посеже за својим другим животом, у коме је списатељица која пише под псеудонимом: „Мој сопствени живот је збрка, али је живот Луиз К. у реду“ (252). У роману је очигледна подвојеност између Џоуниног властитог *ја* и њене јавне личности. Она има потешкоћа да прихвати себе као јавну личност:

„Осетих се веома видљивом. Али, као да постоји неко са мојим именом негде тамо у стварном свету, неко ко представља мене, ко говори ствари које никада не бих изговорила, али које би се појавиле у новинама, ко чини ствари уместо мене за које ја морам преузети одговорност: моја тамна близнакиња, мој одраз у огледалу из куће смеха. Виша од мене, лепша, у већој мери застрашујућа. Жели да ме убије и заузме моје место, и урадиће то пре него што било ко примети разлику, јер су и медији укључени у заверу, они јој помажу“ (250). Џоун признаје да јој, с једне стране, живот у улози славног романописца и љубавнице Ројала Поркупајна, и живот у улози Артурове супруге, с друге стране, делују „савршено нормално и примерено“ (259). Џоун је оба живота сматрала једнако стварним. Она истиче да је, док је била са Артуром, Ројал Поркупајн био налик „сањарењу на јави описаном у једном од мојих мање уверљивих љубавних романа, са неком апсурдношћу која га је пратила, а коју сам покушала да искључим у својој фикцији“ (259). Када је, међутим, била са Ројалом Поркупајном, Артур је постајао „нестваран“, попут „избледеле фотографије на неком камину који сам одавно престала да користим“ (259). Међутим, она каже за себе да није само двострука личност, већ „трострука, вишеструка“ (246) и да је одувек имала више од једног живота. Када размишља о Марленином колачићу судбине и поруци која је гласила *Често је најбоље бити оно што јеси*, Џоун поставља себи питање „Али која, која?“ (231), чиме постаје јасно да она још увек не успева да усагласи своје разноврсне идентитете.

Елеонора Рао примећује да, „иако нараторка Џоун обухвата све ове идентитете у себи, није могуће ограничити је ни на који од њих“ (Рао 1994: 146). Ослањајући се на своје искуство, Џоун сумња да свака особа има своју тајну прошлост и садашњост. Женама које су обележиле њен живот она приписује двојни идентитет: мајка је „троглаво чудовиште“, тетка Лу се бавила односима с јавношћу и одговарала на интимна питања девојака, Леда Спрот је медијум која јој говори да поседује велику моћ, а матичарка Јунис је венчава, док је Марлен, бивша јуниорка у извиђачком друштву и мучитељка из млађих дана, уједно и особа која јој помаже да инсценира сопствену смрт и организује бекство.

Џоун схвата да су и мушкарци које је познавала, почевши од оца, преко мушкарца са нарцисима у капуту од твида, Ројала Поркупајна и Пола, имали и

своју другу страну: отац је био професионални убица у рату и доктор који је враћао људе у живот, мушкарац у оделу од твида био је њен спасилац који ју је ослободио када су је другарице свезану оставиле у јарузи и потенцијални перверзњак са нарцисима, ексцентрик Ројал Поркупајн је просечни мушкарац Чак Бруер, док је Пол писац романа о болничким договорштинама под псеудонимом Мејвис Квилп. Она долази до закључка да Артур не може бити изузетак: „Артур је неко кога уопште не познајем. А ето га поред мене у кревету“ (Atwood 1976: 292). Она пореди себе са Артуром и признаје да је „онолико Артура колико је и мене“ (211).

### 2.6.3. Џоунина огледала

С обзиром на то да је Џоун комплексна личност и да има вишеструке идентитете, потребно јој је неконвенционално средство којим би себе изразила, а које не уоквирује, не дели, не фрагментује њено сопство и не ограничава га на једну целину. Јединствена рефлектујућа површина коју она усваја, и која постаје метафора њеног виђења књижевности, превазилази оквире традиционалних метафора огледала, које су раније биле доминантне како у књижевности тако у другим видовима уметности. Рефлектујуће површине које привлаче Џоун нису једноставна, равна огледала, већ разне врсте стаклених површина, очи, конвексна, фрагментована и огледала која изобличују. Као симболи покушаја јунакиње да представи сопство и уметност, они се у *Гости Пророчици* јављају у више наврата: као огледала која увећавају и смањују, и као огледало које изобличује у кући смеха; као тространо огледало за шминкање које поседује Џоунина мајка, а касније и Џоун; као сломљено стакло на поду којим она посече стопала; стаклени оквир на вратима стана у Теремоту; као барокно огледало са којим Џоун пореди свој живот. Већина ових рефлектујућих површина, нарочито тространо и барокно огледало, као и сломљено стакло, јавља се, као што смо имали прилику да видимо, и у Џоуниним књижевним текстовима и песмама.

Прва рефлектујућа површина, која се јавља на самом почетку Џоунине приче, јесте барокно огледало, које је симбол њеног погледа на свет и немогућности да дефинише себе. Џоун каже да је поређење њеног живота са



оквиром барокног огледала настало као „последница праћења линије мањег отпора“ (7). Имајући у виду чињеницу да уметност барока не нуди објективну слику живота већ искривљену, огледало доба барока није равно огледало, које је симбол рационалне перспективе, већ анаморфно огледало, конкавно или конвексно, које изобличује оно што одражава. Оно, уједно, означава и Џоунину потребу за напуштањем стварног света у корист маште, јер су његов оквир и одраз много занимљивији од оквира и одраза на једноставном, равном огледалу. Барокни оквир се односи и на Џоунину неспособност да разуме, контролише и уоквири сопствени идентитет. Иако већина људи, нарочито Артур, верује да је она просечна жена, када се погледа у огледало, Џоун „не вид[и] оно што види Артур. Обриси [њеног] некадашњег тела још увек [је] окружују, попут измаглице, фантомског месеца, лика Дамба летећег слона који [је] себи наметнула“ (214). Прошлост коју је одбацивала, идентификација са тетком Лу, као и измишљање још једног идентитета, указују на Џоунину потребу да кроз огледало конструише алтернативна сопства. Њен књижевни израз, попут овог неконвенционалног барокног огледала, изобличује поимање њеног сопства, чиме још више долази до изражаја њена сложена субјективност.

Поред барокног огледала, тространо огледало је симбол Џоунине комплексне субјективности и покушаја да изрази сопство у књижевним текстовима које пише. Још као мала, имала је обичај да посматра мајку док седи испред тространог огледала и улепшава се, док јој танке усне уоквирене оловком изгледају као дупле, а „стварна уста оцртавају се кроз она лажна попут сенке“ (68). Џоун је веровала да мајку време проведено пред огледалом за улепшавање заправо унесрећује, „као да она [мајка] у огледалу или иза њега види неку несталну слику коју не може да ухвати или репродукује; а када би завршила, увек би била помало намрштена“ (66). Џоунини снови о мајци садрже тространо огледало које, уместо три одраза, рефлектује троглаву мајку: „Ово ме није плашило, јер је било само потврда нечега што сам одувек знала; али испред врата беше мушкарац који се припрема да отвори врата и уђе унутра. Кад би он то видео, кад био сазнао истину о мојој мајци, нешто ужасно би се догодило, не само мојој мајци већ и мени. Пожелех да скочим, отрчим до врата и зауставим га, али не бејаш у стању да се покренем, и врата се широм отворише...“ (67).

Снови о мајци праћени су и Џоуниним визијама о њој, које су у блиској је вези са тространим огледалом. Наиме, једне ноћи у Теремоту, Џоун се буди из сна и чује кораке испод прозора који припадају њеној мајци: „Лице јој беше нашминкано, уста јој беху дупло уоквирена кармином те изгледаху већа, али се њена сопствена уста назираху испод. Плакаше нечујно, лице јој беше приљубљено уз стакло попут детета, док се маскара сливаше из очију у облику црних суза“ (329). Између Џоун и њене мајке је стаклена површина која их одваја. Џоун схвата да мора „проћи кроз њу“, „сјединити се“ с мајком да би је могла разумети и утешити. Постаје јој јасно да је све време „она [мајка] стајала иза ње у огледалу, она је та која је сваки пут чекала, њен је глас шапутао оне речи“ (329). У овом тренутку, огледало које је представљено као препрека у Џоунином односу са мајком, постаје спона која их повезује, јер Џоун схвата да је њена мајка одувек била њен „одраз“ (330).

Џоунина путовања кроз тространо огледало које води у ходнике лавиринта симболишу интроспекцију и самоспознају, и доводе до помирења стварног живота и живота кроз уметност, али и доприносе остваривању фантазије кроз њено ослобођење. Резултат процеса уласка у свет тространог огледала и трагања за оностраним симболично је изражен процесом стварања, односно, писања. Џоун себи купује тространо огледало попут мајчиног, а одрази свећа на њему представљају врата која је воде у други свет, до кога се стиже загонетним лавиринтима. Најпре, Џоун одлучује да у огледало пошаље Пенелопу, јунакињу романа *Љубав, моја откупнина*: „Ишла је све дубље и дубље у огледало, док јој се није учинило да хода на другој страни стакла, у земљи нејасних сенки. Испред ње, гласови су мрмљали у измаглици“ (218). Међутим, убрзо Пенелопине уласке у тространо огледало замењују Џоунини. Вишедневни покушаји да аутоматским писањем уђе у свет огледала доносе прву реч која може означавати више ствари у исто време („bow“ као лук, прамац, поклонити се /некоме/, сагнути /главу/, итд.), затим стихове песме „Госпа Пророчица“ које диктирају силе ван њене контроле, чије значење испрва није разумела: „Нисам била сигурна шта све ово значи, нити сам икада могла доћи до краја ходника“ (222).

Постоји сличност између жене описане у песми „Госпа Пророчица“ и госпе од Шалота: *Ко је она што стоји на прамцу / Ко је она што путује / Под*

*небеским сводом, под земаљским сводом / у броду смрти, зашто она пева // Она клечи, она је савијена / под окриљем моћи / њене сузе су тамне / њене сузе су оштре / њене сузе су смрт које се плашиш / под водом, под воденим небом / њене сузе падају, оне су тамно цвеће* (Atwood 1976: 221-222).

Наиме, женска фигура коју Џоун види у одразу огледала „стоји на прамцу“ који плови „у сусрет смрти“ (221) и „пева своју последњу песму“ (225), као госпа од Шалота. Услед сличности које постоје између госпе Пророчице и Тенисонове стереотипне жене, Џоунина фикција функционише као огледало које уоквирује субјективност женског лика.

Попут Џоунине песме, Тенисонова балада говори о односу живота и уметности кроз мотив огледала. Госпа седи леђима окренута прозору, у огледалу посматра пут за Камелот и људе који се крећу тим путем поред реке, и везе сцене које види у одразу огледала. Попут уметника који покушавају да кроз своју уметност што верније прикажу стваран живот, госпа од Шалота кроз своје уметничке везове приказује стваран живот, с тим што је за њу стварно само оно што може видети у огледалу. Она је осуђена на то да свој живот посматра са стране, без активног учешћа у њему. Ако окрене леђа огледалу и погледа кроз прозор, огледало ће се сломити и стићи ће је клетва. Међутим, када се појави млад и згодан витез Ланселот у пуном сјају раскошне ратне опреме, она се окреће, огледало пуца и она наслућује свој тужан крај. Госпа исписује своје име на прамцу и плови реком у сусрет својој тужној судбини. Кад се приближи мушкарцу кога је видела, наступа њена смрт.

Џоунина песма је доведена у везу са огледалом, јер настаје као резултат ауторкиног „уласка“ у њега. Њена госпа подсећа на госпу од Шалота, са којом се и сама ауторка поистовећује, али се њено огледало, за разлику од огледала Тенисонове госпе, не слама. Могући разлог томе што је, у односу на госпу од Шалота, чију личност и креативност ограничава и спутава равно огледало, Џоунина госпа у песми моћнија, јесте то што је за њен настанак заслужно тространо огледало. Она је, уосталом, и застрашујућа. Као што песма каже, ова жена се „мора/ поштовати заувек“ (225), док су њене сузе „смрт које се плашиш“ (221). Поред тога, она се пореди са краљицом која „седи на гвозденим трону“ (225), што симболизује њену моћ и пркос. За разлику од једноставне жене која се

уклапа у стереотипне обрасце викторијанске књижевне традиције, Џоун ствара сложену жену која има вишеструке идентитете: она је „једно и три“, односно тамна, црвенозлатна и празна дама истовремено (225). Приликом стварања ове песме, тространо огледало остаје цело и Џоунина госпа опстаје. Према томе, нема смрти, а ни раздвајања живота и уметности, стварног и имагинарног. Међутим, Натали Кук сматра да до симболичног сламања огледала ипак долази, и то оног тренутка када непознати мушкарац, репортер кога она посећује у болници на крају романа, постане онај коме се она поверава и који ће испричати њену причу (Cooke 2004: 91).

Једино стакло које се заиста слама у роману је оно на вратима Џоуниног стана у Теремоту, при чему долази до спајања идентитета Џоун и њене мајке. Ово разбијено стакло је, поред барокног и тространог огледала, још једно неконвенцијално средство којим се може изразити Џоунина комплексна личност. Такође, оно служи као метафора за роман који Џоун пише у Италији, *У замци љубави*, чији је наративни ток приказан у фрагментима. За време боравка у Италији, Џоунина прошлост и успомене једнако збуњују као и роман који тамо пише. У тридесет и трећем поглављу, Џоун се присећа прошлости и доживљава визију у којој дух њене мајке приљубљује лице уз стакло (Atwood 1976: 329). Џоун прилази мајци, али их одваја стакло, те схвата да мора проћи кроз њега (329). Она тада почиње да тресе врата да би их отворила, и стаклени оквир на њима се ломи. Већ наредног дана, Џоун у плесном заносу посече стопала на том истом разбијеном стаклу (335). Када разбија стакло, Џоун симболично покушава да сломи препреку између ње и мајке у виду равне, стаклене површине, али и да uklони један свој идентитет – она одлучује да буде само Џоун Делакур у Теремоту. Поставља се питање да ли разбијено стакло значи да се Џоунин идентитет спаја са идентитетом мајке и хероина њених романа, јер јој напослетку полази за руком да прихвати своје алтернативне верзије себе и суочи се са својом прошлошћу. Можда није ни случајност што, након епизоде са разбијеним стаклом, у тридесет и шестом поглављу *Госпе Пророчице*, наративни ток романа *У замци љубави* постаје фрагментаран. Ауторка се враћа свом роману и схвата да он сада постаје неконвенционално огледало које доводи у питање идентитете фиктивних јунакиња Шарлот и Фелише. Обе жене су одраз сложеног идентитета

списатељице, као што је то случај и са средишњим женским ликом Џоунине песме *Госпа Пророчица*.

Етвудова разбија оквире Џоуниног живота, односно главног наративног тока, али и оквире јунакињиних текстова. На пример, када Џоунин роман достиже врхунац (Фелишин улазак у лавиринт), ауторка у исто време бива изложена опасној ситуацији. Наиме, Џоун покушава да побегне од свог мистериозног прогонитеља који је открива у Теремоту. У главном наративном току, Џоун „кроз стаклени оквир при врху врата“ види „делић спољашњег света: плаво небо, неке ружичасто-сиве облаке“ (341). Исто тако, у Џоунином фиктивном свету, Фелиша посматра врата на улазу у лавиринт и на њима примећује „мали стаклени оквир при врху, кроз који може да види плаво небо и неке ружичасто-сиве облаке“ (342). И Џоун и Фелиша знају да се иза врата крије тајанствени човек: за Фелишу је то њен супруг Редмонд, „прерушени убица“ (342), док је за Џоун то њен прогонитељ. Дакле, Џоунин живот и њени разноврсни идентитети представљени кроз њене фиктивне хероине постају једно.

Џоунин живот у Теремоту, којим роман почиње, подељен је између наративног тока романа *У замци љубави* и Џоуних успомена из Торонта. У другом нивоу наративног тока, у коме се евоцирају Џоунине успомене на живот у Канади, Џоунине вишеструки идентитети су изражени у романима *У замци љубави* и *Љубав, моја откупнина*, као и у књизи песама *Госпа Пророчица*. Као што је случај са Џоуниним фрагментованим и огледалима која изобличују, уклањањем неколико оквира наративних токова открива се сложеност Џоунине личности.

Јунакиња Џоун Фостер је испрва свесна разлике између стварности и фантазија. За њу, стварни и фиктивни свет постоје паралелно да би се она могла лако приклонити једном или другом, у зависности од тога како околности налажу. Она је трезвена и присебна супруга Артура Фостера, али и Луиз К., ауторка историјских готских романа који су намењени женама да би им пружили бекство од безличне свакодневнице. Она не може да помири своја два живота јер би дошло до „експлозије“ (Atwood 1976: 217). Иако јој фантазије помажу да се издигне изнад обесмишљене стварности и истражи границе својих стваралачких могућности, оне готово увек завршавају упливом стварности која доноси

отрежњење. Међутим, отрежњење од једне фантазије никада не завршава одбацивањем фиктивног у корист стварног, већ само иницира јунакињино посезање за новом фантазијом.

Кроз главну фантазију о Дебелој дами, која пролази кроз четири етапе, имамо увид у Џоунин психолошки пресек свести. Све промене код Дебеле даме одсликавају промене у Џоуниној свести. У првој фантазији је видимо како хода по жици и прелази „преко великих географских пространстава“, што наговештава почетак Џоуниног прихватања њених физичких несавршености, али је кроз негодовање и исмевање публике изражена њена неигурност и неспремност да себе прихвати онаквом каква јесте. Неспособност да фантазију спроведе до краја огледа се у последњој сцени, у којој кран враћа Дебелу даму у реалност циркуског шатора.

Друга фантазија о Дебелој дами, која се јавља када Џоун постаје призната ауторка, сугерише борбу између Џоуниног јавног и приватног *ја*, која је последица њеног страха од откривања тајног идентитета. Дебела дама изводи стриптиз док Џоун беспомоћно гледа, што указује на њену неспособност да контролише своју фантазију. Осамостаљивање Дебеле даме је тренутак када Џоун достиже виши ниво самосталности.

Трећа фантазија показује Џоунину спремност да покуша да се одрекне фиктивног у корист стварног света. Она одлучује да ода своју тајну Артуру, али јој уплив имагинарног не дозвољава да то уради. Борба између имагинарног и стварног симболично је приказана кроз Џоунину „борбу са ужадима“, помоћу којих она покушава да приземљи своју фантазију. Резултат је довођење Дебеле даме на плафон властите собе, што симболизује њену делимичну контролу над њом. Надлежни покушавају да је простреле харпуном, али се она „пролама у песму“, чиме је Џоунин креативни потенцијал представљен као мост између стварности и фикције.

У четвртој фантазији, Џоунина закопана одећа и коса израстају у Дебелу даму, која најпре лебди као дух изнад Џоуне, а потом је желатинаста маса увлачи у себе, чиме је сугерисана потреба да се она помири са својим примарним идентитетом и прошлошћу, коју Татјана Бијелић у својој докторској тези *Матрилинијске релације у прози Маргарет Атвуд* тумачи кроз призму Џоуниног

неразрешеног односа са мајком (Bijelić 2012: 138-141). Ослобођење од фантазија које је наговештено песмом „Госпа Пророчица“, међутим, ипак је само делимично и привремено, јер се убрзо након одлуке да престане да пише историјске готске романе окреће научној фантастици, која је далеко од стварности.

Џоунине фантазије су стално под притисцима стварног живота, али је могућ и обрнути сценарио, када оне почињу да врше непланско нарушавање стварности (као што је случај са четвртом фантазијом о Дебелој дами). Међутим, непрестани упливи стварног и имагинарног доносе очекивани резултат: у једном тренутку долази до њиховог поистовећивања. Готски романи које Џоун испрва пише у циљу долажења до лаке зараде, временом постају путовање „с оне стране огледала“, у нерасветљена подручја њене психе, јер она почиње да се уживљава у њихове сценарије кроз идентификацију са готским хероинама.

У лавиринтном простору се непрестано суочавају и сједињују стварни и фиктивни ликови (Фелиша-Шарлот-Пенелопа-Саманта-Дебела дама-Луиз Делакур-Џоун, као и Артур-Редмонд). Замена идентитета резултира Џоунином немогућношћу да разлучи стварност од фикције. Стварни и фиктивни свет постају једно, и када се догађаји из стварности поклопе са догађајима у готским романима (ухођење, сцена Џоуниног аутоматског писања једнака је Пенелопином покушају хипнозе уз помоћ огледала, Џоунино неверство, које је представљено сложеним односом између Фелише, Редмонда и Шарлот, равнодушност коју Артур испољава према Џоун слична је оној коју Редмонд испољава према Фелиши, и тако редом).

Удвајање идентитета оцењује се као позитиван чин, јер Џоун коначно успева да разреши неке од својих унутрашњих конфликта. Она разрешава сукоб с мајком тако што је прихвата онаквом каква јесте и увиђа сличности са њом, прихвата несавршености сопственог тела, које симболише Дебела дама, и кроз своју фикцију (уживљавајући се у животе хероина романа које пише) успева да успостави равнотежу између уметности и стварног живота. Код Џоун свет уметности и стваран свет настављају да постоје паралелно, јер једино тако она може бити сигурна да може прећи из једног у други кад год осети потребу за тим.

### III *Живот пре човека*

#### 3.1. Увод

Суморни поглед на свет, реалистични опис модерног Торонта из седамдесетих година прошлог века и упозорење човечанству да му је угрожен опстанак на планети прожети су научно-фантастичним елементима, описом понашања и пресеком психичког стања трију ликова који чине савремени љубавни троугао у роману *Живот пре човека*, први пут објављеном 1979. године. Џ. Брукс Бузон (J. Brooks Bouson) истиче да овај роман не само да „изражава дубоко укореењени културни песимизам тако што описује геолошке и космичке катастрофе и далекосежне последице загађења околине“, већ набраја и „страхоте који људи међусобно чине једни другима у име политике“ (Bouson 1993: 87).

Тема еволуције наговештена у наслову романа балансира између страха због нестанка врста и трагова који указују на то да је опстанак појединаца као припадника тих врста ипак могућ. Приповест конструише читав дијапазон различитих реакција на иста људска искуства. Стално померање фокуса, радикалне промене перспективе унутар романа и ликови чија је пажња усмерена на актуелне проблеме или сећања на велике катастрофе из људске историје чине да добијамо свет Торонта распршен у мање људске универзуме, међусобно отуђене и дистанциране. Они представљају посебне фикционалне светове, који претендују на тачну репродукцију стварности и бирају себе за центар фикционалног универзума. Међутим, не треба изгубити из вида чињеницу да се свет који постаје центар фикционалног универзума, било да је то Нејтов, Елизабетин или Лешин, увек разликује „барем по једном својству“ од стварног света, односно нашег властитог система стварности (Rajan 1997: 104).

Петак, двадесет и девети октобар, 1976. година. Торонто. Свакодневни живот Елизабет Шенхоф, њеног супруга Нејта и Леше Грин, колегинице која ће постати Нејтова љубавница, почиње мање-више уобичајено. Елизабет размишља о животу и смрти, подстакнута самоубиством њеног љубавника Криса Бичема:



„Не знам како треба да живим. Не знам како било ко треба да живи. Све што знам је како ја живим. Живим као ољуштени пуж. А то није начин да се заради новац“ (Atwood 1998: 3).<sup>38</sup> Нејт размишља о природи свог односа са супругом, увиђа обесмишљеност њиховог узајамног ословљавања са „љубави“, и „не може да се сети кад је почео да куца на врата њене собе, или кад је престао да их сматра својим вратима“ (7). Леша, међутим, иако физички присутна у кафетерији Краљевског музеја Онтарија, у коме ради, „лута праисторијом“ (12). У својој машти, она седи на дрвету и неометано посматра двогледом диносаурусе који „не обраћају ни најмање пажње на њу“ (12). Конвенције књижевног реализма нарушене су сликама из Лешине маште јер прекидају свакодневницу и ремете уобичајени приповедни ток. Богата интертекстуалност овог романа која се темељи се на бајкама и романима научне фантастике додатно говори у прилог чињеници да ово није типичан реалистички роман.

У овом поглављу докторске дисертације позиваћемо се на следеће интертекстове које Шерон Р. Вилсон (Sharon R. Wilson) наводи као главне који леже у основи романа *Живот пре човека*: бајке браће Грим „Девојка без руку“ („The Girl Without Hands“, 1812) и „Рапунзел“ („Rapunzel“, 1812), роман за децу америчког писца Л. Френка Баума (L. Frank Baum) *Чаробњак из Оза* (*The Wizard of Oz*, 1900) и истоимени филм Виктора Флеминга (Victor Fleming) из 1939. године (Wilson 1993: 167-169). Међу бројним секундарним интертекстовима које Шерон Вилсон помиње, издвојићемо *Алису у земљу чуда* (*Alice in Wonderland*, 1865) Луиса Керола (Lewis Carroll) и *Изгубљени свет* (*The Lost World*, 1912) британског писца научне фантастике сер Артура Конана Дојла (Sir Arthur Conan Doyle) јер су они од великог значаја за анализу романа. Посебна пажња биће усмерена на ону сврху интертекстуалности коју Вилсонова описује као стварање „имагинарног“ или „магичног“ кутка за ликове који се опире успостављеној спољашњој структури романа, нудећи могућност трансформације како за ликове овог романа тако и за сва људска бића (Wilson 1993: 167). Интертекстови, нарочито Дојлов, Керолов и Баумов, који се конкретно помињу у роману Етвудове, значајни су за идентификовање алтернативних могућих светова, као и за одређивање места на којима долази до њиховог преплитања. Упливи

---

<sup>38</sup> Сви цитати наведени су из поменутог издања и преведени су на српски језик за потребе текста.

фиктивног у стварни свет текста најбоље се уочавају приликом идентификације ликова Етвудове са фиктивним ликовима поменутих текстова.

Често се прави паралела између овог романа Етвудове и романа *Мидлмарч* (*Middlemarch*, 1874) Џорџ Елиот (George Eliot). У својој студији насловљеној *Margaret Atwood* (Margaret Atwood), Хауелсова описује *Живот пре човека* као омаж *Мидлмарчу* и подробније говори о разликама и сличностима ова два романа (Howells 2005: 65-68). Она скреће пажњу на начин на који су обе књижевнице користиле научни дискурс, односно, Дарвинову теорију еволуције, наглашавајући да се у роману Етвудове посебно обрађују два концепта у оквиру ове теорије: борба за опстанак и изумирање врста. Оба романа прате измишљене животе ликова и њихов однос са природом, али се и опирају механичком концепту детерминизма. Џорџ Елиот је прихватила Дарвинову идеју о постепеном развијању живих врста, али је одбацила детерминистичку црту његовог биолошког модела. Фиона Толан сматра да Етвудова у овом роману „поново евалуира дарвинизам и теорију еволуције“ (Tolan 2007: 117). Етвудова комбинује Дарвинову теорију еволуције са могућим истребљењем врсте и катастрофом целе цивилизације због деструктивног људског понашања. За разлику од *Мидлмарча*, у коме причу у потпуности контролише ауторитативан глас свезнајућег приповедача, у роману Етвудове смењују се тачке гледишта између три главна лика, којима речи и машта постају средства помоћу којих (они) избегавају ограничења стварног живота. Главни јунаци Етвудове показују да је могућа како друштвена тако и морална еволуција људске врсте, јер увиђају да је опстанак могућ кроз узајамну људску подршку и прилагођавање животној средини. Животу се увек супротставља смрт, али се јунаци боре да превазиђу оквире смрти на различите начине. Неки се боре против смрти тако што дају предност животу у садашњем тренутку, неки се, пак, воде оптимистичким илузијама које бар привремено отклањају деструктивне мисли, неки виде спас у продужењу врсте. Има и оних којима је смрт (самоубиство) блиске особе показатељ да је потребно више ценити живот. Како било, оно што све њих повезује јесте изражени нагон за преживљавање и проширење врсте.

Чињеница да се *Живот пре човека* бави концептима у оквиру Дарвинове теорије повезује овај роман и са *Изгубљеним светом*. Сличност са поменутим

романом очигледна је у самом наслову романа Етвудове, који је пре коначног формулисања гласио *Записи о мезозоику* а затим и *Записи из изгубљеног света* (Howells 2005: 66). У *Животу пре човека*, *Изгубљени свет* оживљава у машти његове протагонисткиње Леше. Њене истраживачке експедиције и авантуре, описи дивљине, језера, новооткривене земље коју она назива *Лешленд* (*Lesjeland*), као и сцена у којој је описана игра диносауруса у савременом граду, настали су обрадом *Изгубљеног света* Конана Дојла. Хауелсова упућује на студију о канадској научној фантастици Дејвида Кетерера (David Ketterer), у којој су наведене две референце на које се сер Артур Конан Дојл ослањао пишући свој роман. Једна је роман који је написао сер Чарлс Џорџ Даглас Робертс (Sir Charles George Douglas Roberts) под називом *У освит времена* (*In the Morning of Time*), а друга је *Велика завада* (*Сан о плиоценском Армагедону*) (*The Great Feud/A Dream of Pliocene Armageddon*) Е. Џ. Прата (E. J. Pratt) (Howells 2005: 75). Хауелсова истиче да прво поглавље романа сер Чарлса Џ. Д. Робертса, које је насловљено „Свет без човека“ („The World Without Man“), указује на могућност да порекло романа Етвудове треба тражити у канадском књижевном наслеђу (Howells 2005: 75). Према Хауелсовој, Дојлово дело је представило „целу Дарвинову еволуциону скалу“ (Howells 2005: 75). Међутим, у књижевној преради *Изгубљеног света* посредством Лешине фантазије, приметни су нови елементи који се опирају Дојловим империјалистичким идејама. Леша је, пре свега, само посматрач новооткривене земље, а не њен експлоататор и колонизатор чија је намера да „цивилизује“ дивља бића која је настањују. Међутим, Хауелсова примећује да „разлика између појмова *цивилизовано* и *дивље* постаје нејасна када праисторијска фантазија постане стварна за Лешу као и њен стваран живот“ (Howells 2005: 75). У прилог томе, она наводи понашање Елизабет и Вилијема, али и ужасе које је документовала Нејтова мајка у извештају Амнести интернешенела, и закључује да примитивно насиље не престаје да постоји ни крајем двадесетог века, и да је Лешина фантазија „опомена о латентном дивљаштву које тиња унутар конвенција цивилизованог друштва“ (Howells 2005: 76).

Поред Дојловог *Изгубљеног света*, *Алиса у земљи чуда* Луиса Керола представља важан текст у тумачењу овог романа Етвудове. Обе књиге се, конкретно, односе на Лешину и Алисину фантазију. *Изгубљени свет* је био

Лешина омиљена књига у детињству (Atwood 1998: 45), док је Алиса Луиса Керола, која открива непознати свет настањен фантастичним створењима, фиктивни лик са којим се она радо поистовећивала (94). Веза између фиктивних јунакиња Керола и Етвудове успостављена је чињеницом да је Леша замишљала да, попут Алисе, открије нову земљу коју би назвала *Лешленд* и сазнањем да је Лешино име украјински облик имена Алиса.

Свест Етвудове о томе да је свака нова прича већ раније испричана (у овом случају, испричао ју је Дојл још давне 1912. године) преплиће се са Лешином свешћу о потпуно другачијем, имагинарном свету праисторије који постоји паралелно са савременим светом двадесетог века описаног у роману Етвудове. *Живот пре човека* броји неколико паралелних светова који су међусобно повезани и легитимни, јер су у њиховом постанку учествовали исти они молекули који су првобитно учествовали у стварању земље, само је њихово узајамно комбиновање било другачије (183). Дојлов *Изгубљени свет* преплиће се са *Алисом у земљи чуда* Луиса Керола и *Лешлендом* јунакиње Маргарет Етвуд, док се читаочев стварни свет преплиће са стварним светом текста Етвудове који је смештен у Торонту двадесетог века.

Овакав „сценарио“ додатно компликује чињеница да постоји још један уплив ирационалног у већ поменуте светове. Реч је о Елизабетиним сањарењима на јави која заузимају неку врсту међупростора између јаве и сна, између њеног тела, које почива на кревету, и плафона собе. Елизабет осцилира између света представљеног амбисом, који има облик црних рупа, и фиктивног света *Чаробњака из Оза*, који је метафорички представљен „плафоном“. Хауелсова описује њено дневно сањарење о црним рупама као „додатак“, а не као „алтернативу стварном свету“ (Howells 2005: 70). Алтернатива стварном свету је Елизабетина склоност да свој стварни живот посматра као романсирану фикцију са примесама заплета Баумовог *Чаробњака из Оза*.

Након завршетка истраживачких експедиција у светове попут оног описаног у Дојловој или Кероловој књизи, јунаци се враћају у своја ушушкана и безбедна царства. Свет који описују романи канадског књижевног наслеђа (на пример, онај описан у већ поменутом роману Робертса) јесте свет у коме вреба опасност са свих страна и он је, као такав, једнак стварном свету. У свету *Живота*

*пре човека* ушушкано царство не постоји. Фиона Толан истиче да Леша очајнички настоји да створи себи једно такво царство, у коме би се осећала безбедно, али је роман демантује. Наиме, она истиче да су Лешине фантазије „бекство које јој допушта да се одрекне преузимања одговорности за свој живот“ и да роман Етвудове описује „постдарвинистички свет у коме је опстанак најважнији, и у коме се (човек) мора одрећи фантазија о алтернативним световима“ (Tolan 2007: 110).

Ликови у овом роману Етвудове показују склоност ка ескапистичким фантазијама које иницирају стварање већ поменутих алтернативних могућих светова у фикционалном универзуму. Преплитање стварног и фиктивног се у роману решава на два начина: (1) објективним сагледавањем стварности које укључује прихватање оптимистичке илузије да идеални свет постоји „негде другде“ (Елизабет); (2) отрежњењем од фантазија о далеким световима и окретањем једној новој животној уметности – стварању живота (Леша).

### 3.2. Елизабет: „црне рупе“ и свет бајки

Кети и Арнолд Дејвидсон описују Елизабет као „особу која опстаје“, као „борца“, „безнадежну жртву“, али и као особу која је „најспособнији виктимизатор“ (Davidson&Davidson 1981: 217). Они се позивају на коментар саме Маргарет Етвуд о Елизабет као лику који је немилосрдан у опхођењу према другима, али и лику према коме су и други поступали на исти начин. Стога, различите перспективе кроз које можемо посматрати ликове у роману помажу нам да ми, као читаоци, изградимо сопствене ставове како о Елизабет тако и о осталим ликовима тако што ћемо интегрисати све „диспаратне фрагменте који чине *Живот пре човека*“ (Davidson&Davidson 1981: 218). Критичарка Хајди Мекфирсон (Heidi Macpherson) истиче Елизабетино одбијање да прихвати улогу жртве, називајући то „најтужнијим елементом њеног лика“ (Macpherson 2010: 46). Она сматра да је Елизабет, заправо, „кључ“, односно „главна сила око које се други врте“ (Macpherson 2010: 47). Џ. Брукс Бузон истиче да Елизабет има „друштвену моћ али крхку природу“, односно да је она отеловљење како женске жеље за моћи и осветом тако и женске немоћи и самоумањивања (Bouson 1993:

94). Од бројних улога које јој Шерон Вилсон додељује, издвојићемо оне у којима тврди да је „сироче, ћерка, сестричина, сестра, мајка, супруга, љубавница, „курва“, сноб“, али и „девојка без руку, Рапунзел/вештица, Дороти/вештица“ (Wilson 1993: 174).

Свесна чињенице да корене егзистенцијалне стварности и избора треба тражити у оквирима друштвених и породичних структура, Етвудова нам представља ужасне околности Елизабетиног детињства, у оквиру којих се формирао њен осећај изопштености и алијенације. Њено детињство обликовали су емотивно и физички одсутни родитељи и тетка Мјуриел, која преузима васпитну улогу и намеће строгу религиозну дисциплину и искључивост. Вилсонова истиче да *Живот пре човека* има сличности са бајком браће Грим „Девојка без руку“ по „одсутним родитељима, нарочито очевима“ (Wilson 1993: 170). У роману Етвудове, Елизабет највише подсећа на девојку без руку из поменуте бајке коју је отац „продао ђаволу“, или на Рапунзел, чији су родитељи такође, били приморани да је предају злој вештици, која ју је држала закључаном у кули. Наиме, роман открива да Елизабетин отац напушта породицу (слично одсуство фигуре оца карактерише и остале ликове: Нејтов отац умире, Лешин отац скоро да нема никаквог утицаја у роману, чак и Нејтова деца остају „без оца“ јер он одлази од куће) и да је Елизабетина мајка „продала“ своју децу за пиће невољеној сестри Мјуриел, а касније се, услед сопственог немара и непажње, запалила и умрла (исто тако, присуство мајке у Лешином животу је минимално). Тетка Мјуриел преузима улогу мајке-вештице.

Иронија романа јесте та да је тетка Мјуриел, која има своју двојницу у госпођи Смит из *Мачјег ока* јер се служи истом религиозном реториком да оправда своје поступке („Ово је божја казна“ (126), истовремено модел по коме се обликовала Елизабетина личност. Елизабет је свесна неодобравајућег погледа њене тетке, као што ће то бити и Илејн Ризли посматрајући очи госпође Смит. Очи тетке Мјуриел, „попут два комада шљунка, хладна и нерелевантна, управљене су на Елизабет док проучавају, Елизабет зна, сваки неугледни детаљ њене појаве. Њену косу (предуга, превише разбарушена), њен џемпер (требало је да буде хаљина), одсуство ружа за усне и пудера на лицу, све, све је било погрешно. Тетка Мјуриел је била задовољна овим погрешкама“ (125). Она описује

тетку као особу коју је „одувек мрзела и коју ће наставити да мрзи“ (312), као „неумољиву тамничарку“ (130) која јој не дозвољава да у потпуности одрасте, „непрозирну попут стене“ (239), као „феномен“ (333) који није од крви и меса, већ „нешто попут гуме, непробојно и неуништиво“ (307).

Тетка Мјуриел је диносаурус који наставља да буде присутан и у Елизабетиној каснијој животној фази попут диносауруса који поприма лик госпође Смит у животу Илејн Ризли. Елизабет увиђа да због ње она сада има „кичму носорога“ (146). Због оних делова себе које је развила да би се супротставила тетки Мјуриел, као и оних који су се јавили спонтано, као последица одрастања под њеним окриљем, Елизабет одаје утисак јаке и приземне жене. Наиме, она је један потпуно нови и другачији женски лик, кога не мучи „криза идентитета“ као остале јунаке овог или претходних романа Етвудове. Сигурна је у себе јер „зна како изгледа и не препушта се фантазирању о томе да изгледа некако другачије. Није јој потребан сопствени одраз или одрази мишљења других људи о њој или њима самима. [...] Она гледа право, рамена су јој равна, кораци уједначени. Она маршира“ (57). У односу са мушкарцима, она је увек доминантна, јер не дозвољава да неко њоме управља и манипулише: „Има новца на рачуну [...] Не мора да зависи [...] Саму себе издржава“ (149). Свог љубавника Криса третира „на начин на који мушкарци третирају жене“ (174), што је напослетку био окидач за његово самоубиство. Она је та која поставља правила у браку с Нејтом, чак и кад је у питању његов љубавни живот, који жели да надгледа, најпре са Мартом, а потом и са Лешом. Као одрасла особа, способна је да „прави изборе и трпи последице“ које не морају да јој се допадају (102) и заузима став да увек треба поступати „учтиво“ (157). Кети и Арнолд Дејвидсон истичу да „учтивост постаје нека врста огледала које изобличује“ и да ликови користе једно друго као огледала која изобличују, наводећи за пример сусрет између Марте и Леше, Нејтове бивше и садашње љубавнице: „Леша жели да види себе као одраз Елизабетине способности; не као будућу Марту, одбачену љубавницу“ (Davidson&Davidson 1981: 206).

Постојање два паралелна света код Елизабет наговештено је у тренуцима када она осећа сопствену ништавност, која поприма облик космичких рупа у стварном свету. Црна рупа се појављује и у стварности на екрану у планетаријуму

Краљевског музеја током пројекције научног филма: „Нико још увек довољно не разуме црне рупе, али се сматра да су то звезде чија је густина толико велика да кроз њих не може продрети светлост. Оне исисавају енергију уместо да је емитују. Када бисте упали у црну рупу, заувек бисте нестали; мада би свима који посматрају то изгледало као да сте замрзнути за сва времена на хоризонту црне рупе“ (Atwood 1998: 79). Док лежи на кревету, Елизабет замишља да је „негде између њеног тела“ и плафона на коме види пукотине (4). Она може да „сагледа“ вакуумски простор између пукотина, који описује као „црну рупу“ у коју лако може бити „усисана“ (4). Вилсонова истиче да црни вакуумски простор који прети да је усиса подсећа на циклон који, на почетку *Чаробњака из Оза*, подиже Дороти увис (Wilson 1993: 179).

Бузонова у овој сцени проналази разлог због кога Елизабетину сестру Керолајн описује као њену „психичку двојницу“ (Bouson 1993: 93). Стање у које Елизабет упада након Крисове смрти, када је налазимо „негде између њеног тела“ и „плафона“ (4), слично је несвесном стању Керолајн, која, услед напада лудила, „лежи на поду између њихових кревета“ (Atwood 1998: 196) и која „није више у свом телу“ (197). Толанова истиче да је одвојеност ума и тела код Елизабет најизраженија (Tolan 2007: 104). Непрестане асоцијације на црнило, празнину и негацију живота чине да Елизабет постане заражена ништавилом. Она схвата да звукови које непрекидно чује у ушима долазе од „негде другде“ и да су то, у ствари, „анђеоски гласови“ (Atwood 1998: 61). Док се опушта у кади, Елизабет размишља о старој америчкој загонетки из ћеркине књиге:

*Два тела имам ја/ Премда удружена/ Што мирније стојим/ брже пролазим.*

„Два тела“, рационални ум и ирационално тело, представљају „јаку личност“ тетке Мјуриел (126) и „порцеланско лице“ њене мајке (160). Након Крисове смрти, за Елизабет стварно време престаје да постоји, а сви догађаји који следе само су пасивно ишчекивање дана кад ће њен живот престати: „Њеним стакленим телом протиче песак, од главе до пете. Када сав нестане биће мртва. Жива сахрањена. Зашто да чека?“ (91). Црне рупе које заокупљују Елизабетину пажњу и доводе до њеног унутрашњег расцепа, који је описан као простор „између њеног тела и плафона“, симболично представљају кулу у којој је Рапунзел заробљена. То је, заправо, међупростор представљен ивицом амбиса која одваја два света:



стварни свет текста и фиктивни свет Елизабетиних црних рупа. Елизабет се „креће“ ивицом амбиса док обавља ритуале породичног живота и посматра своје ћерке док припремају своје костиме за Ноћ вештица (5). Под притиском стварног живота, Елизабет прети стална опасност да склизне у „црни вакуум својих измишљених духова и вештица“ (Howells 2005: 76). Елизабетино колабирање на сахрани тетке Мјуриел (Atwood 1998: 334) може се протумачити као краткотрајно напуштање стварног света у корист фиктивног, представљеног као амбис из кога се она враћа. Након „повратка“ у стварност, она почиње да размишља о Крисовом самоубиству и „осећа ужасно олакшање својствено особи која се зауставила у право време да посматра како противник у успореном снимку пада преко ивице“ (335).

Међутим, њено колабирање на сахрани може се протумачити другачије: као што се Елизабетине црне рупе заиста појављују вештачки изазване у планетаријуму музеја, њен „пад у амбис“ може бити само очекивано понашање и реакција својствена особи коју је задесила трагична ситуација.

Још на првим страницама романа постаје јасно да Елизабет не може да оствари прави и искрен однос са људима, јер су све њене интеракције стратешке или манипулативне природе или су у циљу самоочувања: сексуални односи са Вилијемом (236) и продавцем кога случајно упознаје на клупи у парку (252), или позив за вечеру који је упутила Леши само да би је проценила (155). Она је, у метафоричном смислу, изгубила способност да користи руке, чиме је успостављена сличност са протагонисткињом Рени из *Телесне повреде*, која је изгубила осећај за додир, те у сну трага за својим шакама (Etvud 2002: 106), као и јунакињом из приче браће Грим „Девојка без руку“, којој су руке ампутиране. Вилсонова подробније анализира ликове који су изгубили осећај за додир (Wilson 1993: 166). Она истиче да је код ликова у делима Етвудове приметно померање од стања у којем не постоје руке до поновног „враћања“ руку или осећаја за додир, и да је оно приказано кроз „изолованост или алијенацију; сакаћење, ампутирање, или фрагметирање; и кроз магичну трансформацију“ (Wilson 1993: 171). Елизабет је, попут Рени, изгубила осећај за „додир“, на шта указују описи њеног положаја руку и гестикулације с почетка романа: „Не може да помера прсте. Она размишља о својим рукама, које почивају поред њеног тела, као о гуменим рукавицама:

размишља о томе да уложи напор у кости и месо не би ли попунили те облике руку, прст по прст, попут теста“ (Atwood 1998: 4).

Елизабетина дистанца у односу према људима, метафорично приказана њеном неспособношћу да користи руке, приметна је чак и кад су њене ћерке у питању. Иако их воли, она није у стању да им се у потпуности посвети и признаје да су оне сада „удаљене од ње“ (5). Она би желела „да је способна да их додирне, узме у наручје, али не може“ (34). Емоционална алијенација од деце наговештена је и сновима у којима сања да је изгубила децу или да их је неко украо: „Њихове колевке су празне, она ужурбано трчи непознатим улицама тражећи их“ (204). Међутим, Елизабет не може да им помогне: „Дозивала би их, али зна да деца неће моћи да јој одговоре, чак ни да је чују. Она су у једној од кућа, умотана су; чак су и њихова уста покривена ћебетом“ (204). Овај сан означава Елизабетину емотивну дистанцу кад су у питању њене ћерке, али и подвлачи паралелу са њеним детињством, јер се испоставља да су „изгубљене бебе њена мајка и Керолајн“ (205). У том смислу, сан наговештава Елизабетину идентификацију са мајком. Наиме, сцена из детињства када Керолајн и Елизабет угледају са прозора тетку Мјуриелине куће мајку како стоји на тротоару и гледа у њихов прозор има паралелу у сцени у којој Елизабет, за свој тридесет и девети рођендан, посматра прозор Нејтове и Лешине куће док су њена деца тамо и замишља како је игноришу (277). Елизабетина алијенација је приметна и у односу са Нејтом, за кога се удала „лако, као да проба ципелу“ (19), јер јој је одговарала његова блага нарав. У међувремену, она почиње да схвата да је живот с њим као „живот са огромним огледалом у коме су њене мане увеличане и изобличене“ (226). Елизабет, али и остали ликови у роману, мора најпре доживети изгнанство и ампутирање пре него што ће, као девојка без руку, пронаћи свог анђела и колибу. Немогућност успостављања комуникације са децом и супругом изазива у њој осећање изолованости и алијенације, као и потребу да стварност замени фикцијом.

Иако јој расположење осцилира, попут мисли које се крећу од оних у којима јој прети опасност да је црни вакуум прогута до оних у којима се бави идејом о томе да „мора да настави да живи и нема намеру да другачије поступи“ (101), Елизабет ипак бира да, због своје деце, не понавља поступке својих

родитеља: „Никада не бих оставила такву слику о себи својој деци. Мени су то урадили и није ми се допало“ (102). Она уме да истовремено говори језиком „отменог стила“ и језиком улице (159), што указује на њену углађеност и спремност на све, јер „у њој не постоји ништа што би је приморало да се понаша пристojно“ (161). Непостојање граница је управо оно што Елизабет плаши, јер ту исту црту препознаје у тетки Мјуриел која, такође, не зна „где да се заустави“ (195). Исто тако, начин на који Елизабет покушава да пребаци на Нејта део одговорности након развода и натера га да се осети кривим не разликује се од уцена и претњи које јој је тетка Мјуриел упућивала током одрастања и касније (289).

Када током вечере са пријатељима игра игру „Спасилачки брод“, где свако треба да изнесе јаке аргументе зашто баш он треба да остане на броду, Елизабет каже да има „веома снажан инстинкт за преживљавање“ и да ће „повући са собом најмање једног од њих, ако покушају да је гурну са палубе“ (167). Наиме, етичка премиса игре јесте у томе да су саиграчи међусобно повезани разменом „робе“, било у смислу разноврсних услуга или талената који се нуде у замену за живот. Међусобне претње да ће им живот бити угрожен уколико баш они не остану на броду, чиме се служи Елизабет, нису део игре. Овај поступак указује на чињеницу да је граница између игре и стварности код Елизабет нарушена.<sup>39</sup> Управо је у овој игри изражен њен став према људским односима и окренутост ка себи. Елизабет зна како да преживи у потрошачком друштву двадесетог века и изјављује како „људи не би требало уопште да се избацују са овог брода... Требало би да их сачувамо и поједемо. Хајде да поново убацимо Нејта“ (167). Изражени инстинкт за преживљавање чини да се Елизабет окрене свакодневном животу. Стога, она одлучује да су јој потребни „мали циљеви, нешто што би је упослило“ (226), јер ће јој управо они помоћи да се адаптира на Крисово одсуство.

До потпуног преплитања фикције и стварности долази оног тренутка када Елизабет почиње да примењује догађаје из бајке на оно што се дешава у њеном стварном животу. Она чак улоге фиктивних ликова из *Чаробњака из Оза* додељује стварним особама: тетка Мјуриел је Зла вештица са Запада, Елизабет је девојчица Дороти, док је њена мајка Глинда Добра вештица (148). Елизабет не

---

<sup>39</sup> Граница између стварности и игре нарушена је и у роману *Телесна повреда*, у коме јунакиња Рени тумачи своју стварност кроз призму правила својствена друштвеној игри „Клудо“.

одустаје од тога да стварне догађаје и особе посматра кроз призму романсиране фикције, иако зна да су њени описи ригидне тетке Мјуриел „претерани и немилосрдни“ (125) и да „чаробњак из Оза не постоји“ (148). Наиме, срж њене психолошке дилеме је питање да ли она припада свету у коме живи њена непоуздана мајка, која ју је напустила, или свету у коме је она производ строгог васпитања тетке Мјуриел. Бузонова истиче да је замишљање тетке Мјуриел као зле вештице из бајке Елизабетин покушај да умањи анксиозност која се доводи у везу са овом фигуром из прошлости, која је прогони (Bousoin 1993: 104). Вилсонова сматра да *Чаробњак из Оза* као интертекстуална алузија „сугерише код ликова померање од изолованости, сакаћења или фрагментирања до почетака њихове трансформације“ (Wilson 1993:175).

Тренутак почетка „магичне“ трансформације, али и преплитања стварних и фиктивних догађаја, дешава се у болници када она присуствује једном „чуду“ – сузама тетке Мјуриел. Елизабет схвата да се њена зла вештица, полако „топи“, остављајући иза себе уплакану старицу чију руку сада држи (Atwood 1998: 312). У исто време, Елизабет је у овој сцени Дороти која посматра претварање зле вештице у барицу браон шећера и не осећа усхићење, али и девојка из бајке којој магичним путем израстају ампутиране руке. Елизабет и тетка Мјуриел замењују улоге, и сада је Елизабет та која по први пут у овом односу поседује посебну врсту моћи. Попут Дороти из *Чаробњака из Оза*, она не зна како да реагује и на који начин ће искористити ту новостечену моћ.<sup>40</sup> Етвудова је управо овим романом и ликом Елизабет први пут почела да експериментише идејом о томе да спасење лежи у емоционалном повезивању са другима и емпатији. Држећи руку тетке Мјуриел, Елизабет поново враћа изгубљени осећај за додир и потребу за повезивањем са другима, што указује на постојање паралеле између ње и Рени из *Телесне повреде*, која чини исто држећи Лорину руку у затвору, и девојке из бајке, којој руке поновно израстају. Моћ ове сцене долази произлази из снажног описа сложеног унутрашњег стања јунакиње Етвудове, која је разапета између мржње и жеље да нетрпељивост излечи тако што ће опростити. Етвудова успева да не склизне у сентименталност и да не поједностави сложени концепт хуманости која је својствена лику Елизабет.

---

<sup>40</sup> Очигледну замену улога угњетача и жртве и стицање моћи Етвудова ће касније обрадити кроз однос Корделије и Илејн Ризли у роману *Мачје око*.

У тренутку када је тетка Мјуриел на самрти, Елизабет осећа више страх него радост. Она се сећа сцене из *Чаробњака из Оза* када зла вештица постаје барица браон шећера и схвата да ни Дороти у том тренутку није осећала усхићеност већ претрашеност (309). Елизабет не опрашта у потпуности тетке Мјуриел: „Неће јој опростити. Ово је старо завештање, аксиом. Ипак“ (312). Елизабетина потреба да утеши тетку помешана је са акумулираним бесом и страхом: „Хвата је болест. Ипак, ипак, она шапуће. У реду је. У реду је“ (313). „Ипак“ постоји негде између мржње, гађења и саосећања. С обзиром на то да савршено добро разуме шта значи усамљеност особе која је довољна самој себи, Елизабет не може да остане имуна на жену која умире и на коју она тако пуно подсећа. Као што више воли да замишља мајку као Глинду добру вештицу којој су начинили зло, истерали је на улицу и одузели јој децу, Елизабет жели да и у покојној тетки Мјуриел „пронађе нешто што би одобрила“ (332). Да се изгубљени осећај за додир заиста повратио потврђује чињеница да након смрти тетке Мјуриел Елизабет држи своју децу за руке, „Денет са десне, Ненси са леве стране“ (332). Она препознаје потребу за остваривањем присних веза са својом породицом и схвата да се „не сећа када јој је било ко други, осим деце, помогао да нешто уради“ (350).

Елизабет напушта свет црних рупа у који је на трен упала, али се не одриче своје улоге Дороти, што је наговештено идентичном реакцијом фиктивне Дороти и Елизабет у тренутку када се зла вештица у тетке Мјуриел „топи“ и нестаје. Уколико треба да се одлучи између света црних рупа и живота који подсећа на романсирану фикцију, она бира потоњу опцију. Завршетак романа указује на чињеницу да је она успела да успостави баланс између стварног живота (размишља о одласку у супермаркет јер нема ничега за вечеру код куће) и романсираног фиктивног живота који постоји „негде другде“ (351), а о коме размишља док посматра своју поставку кинеске руралне уметности.

Код Елизабет, слике на кинеској изложби у музеју представљају оптимистичку илузију о свету који је бољи и лепши од стварног. Кина постаје нека врста метафоре идеалне друштвене заједнице. Елизабет посматра идиличну слику сеоског живота и „чезне да буде тамо“ (351), јер схвата да јој је један такав свет,

потпуно различит од црних рупа, неопходан за опстанак. Исто тако, она је свесна илузорних особина таквог света:

„Она зна да у Кини пада киша, иако не пада на овим сликама. Зна да се људи тамо не смеју увек, да немају сви беле зубе и румене образе. Испод овог плаката у боји налази се, примарно као дечји цртеж, пакост, похлепа, очај, мржња, смрт. Како то да не зна? Кина није рај; рај не постоји. Чак и Кинези то знају, мора да знају, живе тамо. Попут пећинских људи, они не сликају оно што виде већ оно што желе“ (Atwood 1998: 350).

Попут уметника који сликају оно што они сами и уживаоци њихових слика желе да виде, Маргарет Етвуд представља својим читаоцима другачији, бољи свет који може да замисли, те у својој збирци есеја *Друге речи: одабрана критичка проза* (*Second Words: Selected Critical Prose*) каже: „Само помоћу света који смо замислили, можемо да судимо о свету који имамо“ (Atwood 1982: 333). У *Животу пре човека*, Етвудова показује да важи и обратни сценарио: захваљујући свету који имамо, можемо да судимо о свету који смо замислили. Елизабет је свесна чињенице да је њена стварност другачија од оне у којој би желела да живи. Међутим, њен изражени инстинкт за преживљавање не дозвољава јој да се преда, допуштајући јој неколицину оптимистичких илузија о идеалном свету.

Слика идеалне друштвене заједнице за Елизабет има емотивну ноту, јер је нагони на размишљање о породици и међусобној повезаности са ћеркама. Она „не може да се сети када јој је било ко сем деце помогао да уради нешто“ (350). Ова слика је отеловљење Елизабетине визије о месту у коме се свакодневни ритуали не обесмишљавају и не упрошћују, већ се глорификују, место у коме се изричу „обилне похвале парадајзу, грожђу [...] као да су тога вредни“ (351). Последње две реченице, да „Кина не постоји“ и да „ипак, она чезне да буде тамо“ (351), указују и на Елизабетину потребу и жељу за интимношћу, која јој у стварном животу недостаје.

Елизабет успева да преживи несрећно детињство, недостатак родитељске пажње, мањак брижности и љубави, болест и смрт сестре Киролајн, према којој се увек заштитнички постављала, одрастање са горгонском фигуром тетке Мјуриел и њену смрт, самоубиство љубавника Криса, пропали брак са Нејтом и мрачне фантазије о црним рупама које покушавају да је усисају у вакуумски простор.

Попут Џојсове Моли Блум<sup>41</sup>, чији је монолог својеврсна потврда живота исказана речју „да“, коју изговара стотину и осам пута, Елизабетино унутрашње стање наговештава афирмацију живота и чудновату природу промене коју поменути реч „ипак“ носи: „Упркос налетима ветра, упорним гласовима из подземља које чује, дрвећу које се распада, провалији која се отвара под њеним ногама; и која ће се, повремено, поново отворити. Није јој било тешко да уочи видљиви свет као провидни застор или вихор. Чудо се састојало у томе да се тај свет учини чврстим“ (Atwood 1998: 335). Елизабет је свесна близине граница два паралелна света. Сила која се противи здравом разуму још увек бесни у њој, али она опстаје тако што одлучује да „приземљи“ чудо, односно да направи баланс између стварности и фикције свесним прихватањем илузије о лепшем и бољем свету који постоји „негде тамо“ и окретањем свакодневним ритуалима као што је одлазак у супермаркет јер „код куће нема ничега за вечеру“ (351). Толанова сматра да Елизабет успоставља баланс између ума и тела оног тренутка када узима своје ћерке за руке, и да кључ лежи, као што је случај са романом *Израњање*, у постизању „хармоније“ (Tolan 2007: 106). Попут Кларисе Даловеј, главне јунакиње романа *Госпођа Даловеј* (*Mrs. Dalloway*, 1925) Вирџиније Вулф (Virginia Wolf), која у слици старице која се припрема за починак, а коју угледа кроз прозор своје собе док јој мисли пулсирају између живота и смрти, проналази разлог да настави да живи и открива да је живот чудо, Елизабет, посматрајући слику на зиду, доживљава унутрашње озарење, иако привремено, схвата драгоценост тренутка који слави живот и у њему проналази снагу да се поново посвети деци и својим свакодневним обавезама, иако зна да се тиме њен живот неће значајно променити.

---

<sup>41</sup> Моли Блум је главна женска јунакиња романа *Уликс* (*Ulysses*, 1922) који је написао један од најзначајнијих књижевника ирског порекла Џејмс Џојс (James Joyce).

### 3.3. Лешленд

Простори Лешине маште посебно су интересантни, јер управо они оплемењују приповести о друштвеним односима. Њене фантазије осветљавају монструозну природу мушко-женских односа базираних на етици опстанка оних који су најјачи. Њихове корене можемо тражити и у Лешиној опчињености науком и њеном професионалном опредељењу. Оне су алтернатива обесмишљеном стварном свету, у коме се осећа као странкиња, али и креативне, јер описују занимљиве и егзотичне просторе у којима се осећа пријатно и опуштено, и који дозвољавају да се њена имагинација неометано развија. У једном таквом свету, осећање „другости“ због мултикултуралног порекла нестаје. Док је Елизабет описана као особа која има „два тела“, Леша има „два порекла“. Наиме, она је одрасла у оквирима канадске културе, док јој је једна бака Литванка, а друга Јеврејка. Анимозитет између бака омета је у откривању сопственог идентитета. Уколико би јој једна од њих дала украшено јаје, друга би га нашла и поломила (Atwood 1998: 66). Није ни чудо што Леша и касније у животу бива ухваћена у мрежу сопствених контрадикција: „Кад год треба да покаже документ који би доказао да је то она, уверена је да ће пронаћи нешто неисправно или да ће на њему стајати неко туђе име“ (117). Леша је огледало у коме су сви очекивали да виде одразе сопствених жеља: једна бака је желела да Леша буде стјуардеса, друга да буде адвокатица и да се, ако је могуће, уда за адвоката, отац је желео да она постигне највише што може, а мајка да буде срећна (119).

Етничко порекло и интересовање за науку, које датира још из дана када је похађала основну школу, чине је другачијом у односу на остале становнике Торонта. Предмет њеног интересовања су, пре диносауруса, биле стене (45). Када у петом разреду добија задатак да напише састав на тему „Мој летњи распуст“, у коме би „нешто лично, из свог живота“, поделила са разредом, она пише „о својој колекцији стена, дајући техничке детаље о свакој стени понаособ“ (97). Касније, колекцију стена замењују имена диносауруса, која су јој била „чак пријатнија, вишезвучна, умирујућа, милозвучна. Иако није умела да спелује *примити* или *посрамити* или *каријера*, спеловала је *diplodocus* или *archaeopteryx* без проблема“ (97). Са диносаурусима је имала могућност да се сусретне у Краљевском музеју



Онтарија, у који су је наизменично водиле баке. Опчињеност музејом резултирала је одлуком да постане палеонтолог, јер је управо у њему успела да пронађе, каже Хауелсова, своју „праву националност“ (Howells 2005: 72). На први поглед, музеј јој је личио на „цркву или светилиште, као да се од вас очекује да клечите. Био је тих и мистериозан и пун светих објеката: кварца, аметиста, базалта“ (Atwood 1998: 98). Као мала, веровала је да „ноћу, када је музеј затворен, ствари унутар њега воде сопствени тајни живот; када би само могла некако да уђе унутра, могла би да посматра“ (344). За њу је музеј „ризница знања“ коју су саградили у потрази за истином, али и „пећина бандита“ у којој је она једини чувар ратног плена из прошлости (342). Међутим, са упливом стварности у фиктивни свет, њен став према музеју почиње да се мења.

Леша је дистанцирана од стварног света и тешко јој је да се уклопи и комуницира са људима, те је „срећнија међу конкретним стварима“ (63), као што су фосили које проучава и класификује. Она је, међутим, срећна и када сањари о једном лепшем свету пре човека. Бриљантне боје њеног праисторијског света асоцирају на њена потиснута осећања, жеље и етничко порекло. Живе и енергичне боје света из маште, у коме је сунце „више наранчасто него што је њено икада било“ (12), налик су халуцинацијама у поређењу са просечним животом који води у хладном „срцу“ Торонта. Она проводи време класификујући фосиле и образујући јавност о кичмењацима, покрива зубе рукама када се смеје јер сматра да због њих „изгледа као костур, изгладнело“ (15), своје апетите и потребе заташкава носећи гардеробу у боји, у тренуцима највеће усамљености осећа да је „дошао крај људској раси“ (24), док свој љубавни живот дели са Вилијемом, инжењером животне средине, који се „диви њеном уму“ (25) и „неуобичајеном смислу за хумор“ (27), али ипак не жели потомство са њом, јер је сматра „невероватно егзотичном“ (25). Наиме, Леша има потешкоћа у проналажењу мушкараца који ће бити „онолико опседнути својим предметом интересовања као што је она“ (132). Сазнајемо да Лешина веза са Вилијемом, као и она са геологом пре њега, није била толико романтична и да су партнере повезивала мање-више заједничка интересовања која су се односила на појам изумирања, који она, „међутим, ограничава на диносаурусе. Вилијем га примењује на све“ (133).

Кроз Лешину имагинацију, улазимо у просторе древних шума које чине важну димензију у домену њених фантазија. Савременом Торонту двадесетог века и његовим становницима супротстављен је фиктивни свет *Лешленда* (94), који настањују најразноврснији диносауруси из доба Јуре, којима се она „поверава“. То је фантастична земља попут Алисине *Земље чуда*, само што се у њој, уместо фантастичних бића која говоре, налазе „чудесни облици живота, сви до једног архаични, или се сматрају изумрлим, или су потпуно непознати да их нема чак ни у фосилним траговима. Урадила је детаљне цртеже ове земље у споменарима и обележила флору и фауну“ (94). Леша је, још као мала, попут Керолове Алисе, показивала афинитет према откривању егзотичних земаља, те је чак и „наставницима у школи говорила да је зову Алиса“ (94). Између Алисе у *Земљи чуда* и Леше у *Лешленду* успостављен је однос пандана, који је даље учвршћен чињеницом да име које је добила по познатом украјинском песнику и значи Алиса (94). Исто тако, Леша жели да, поред новог света, открије и нову врсту диносауруса коју ће назвати „алисосурус“ (212).

Сврха ове замишљене територије је, као и сврха сваког другог имагинарног света, да покуша да ублажи сиву стварност наше протагонисткиње тако што ће је оплеменили маштањима о томе како би она желела да та стварност изгледа: „Истина, људи су заменили диносаурусе, како у њеној глави тако и у геолошком следу догађаја; али, размишљање о људима је постало незахвално“ (13). Вилсонова сматра да Лешина идентификација са Алисом или истраживачем из *Изгубљеног света* указује на њену изолованост и алијенацију и „немогућност да има дом или да коегзистира са неком другом особом у садашњости“ (Wilson 1993: 173). Она посеже за улогом Алисе, која открива древну „Земљу чуда“, због тога што не успева да се снађе у стварном животу који постоји у садашњем тренутку. Док у улози Алисе истражује свет праисторије, Леша заборавља на садашњост и остаје заточена у Рапунзелиној кули од крошње дрвећа са којих посматра своје диносаурусе. Кети и Арнолд Дејвидсон сматрају да је *Лешленд* измишљени свет који је „стварнији од већине догађаја у њеном неусредсређеном животу“ (Davidson&Davidson 1981: 205). Они истичу да Леша, као и Крис, „тражи делимично уточиште у измишљеној прошлости“ (Davidson&Davidson 1981: 214). У тексту „Од поетских до приповедних структура: романи Маргарет Етвуд“

(„From Poetic to Narrative Structures: Novels of Margaret Atwood”) Линда Хачн (Linda Hutcheon) истиче да је Лешин свет фантазија „компензација за живот“ и да као такав нуди „бекство од живота“, али и да он, на крају романа, са упливом „живота и стварне креативности“, која поприма облик још нерођене бебе, постаје један превазиђени свет (Hutcheon 1983: 21). Хауелсова описује Лешин имагинарни свет као „место на коме се превазилазе празнине које постоје између њеног стварног живота и њених жеља“ и као „уточиште од непријатности друштвеног живота“ (Howells 2005: 72-3).

Фантазије о диносаурусима су, најпре, указивале на Лешино осећање изолованости. Док „лута праисторијом“, она се осећа „невидљивом“, јер диносауруси не обраћају пажњу на њу: „Ако се догоди да је виде или нађуше, неће је приметити. Она је неко ко је њима толико стран да неће бити у стању да се фокусирају на њу“ (Atwood 1998: 12). На овом имагинарном месту Леша се дистанцира од свих веза и односа у стварности: „У праисторији није било људи, ниједног другог људског бића, осим понеког усамљеног посматрача попут ње, неког туристе или избеглице“ (13). Исто тако, она се свесно дистанцира од подразумеване „стварности“, нарочито зато што зна да њену фантазију не деле сви и што јој фантазија омогућава да „без имало стида одбаци сваку званичну верзију палеонтолошке стварности коју одлучи да изабере“ (12). Она сматра да јој улога палеонтолога дозвољава да изнова створи стварност: „Генерално, она је проницљива, објективна и довољно стручна у свом послу, да има разлог више да се препусти екстраваганцији у овим мочварама Јуре“ (13). Заправо, она примећује да су ову верзију стварности „постулирали стручњаци [...] у које, на неки начин, спада и она“ (13). Будући да себе сматра делимично одговорном за конструкцију стварности, она допушта постојање фантазије паралелно са њом.

Замишљена пространства којима Леша лута, описи нетакнуте дивље природе и истраживачке авантуре нису само производ Лешине имагинације. Они су већ били описани у њеној омиљеној књизи, коју је прочитала као десетогодишњакиња, у Дојловом роману *Изгубљени свет*. Она признаје да не зна „шта се прво јавило, страст за фосилима или за овом књигом“ (45). У Лешином изгубљеном свету, она се не поставља као освајач већ једини посматрач кога диносауруси не примећују. Она својим научним пројектима у музеју приступа

озбиљно и објективно, али је, с друге стране, то не омета да се са још већом страшћу посвети својој праисторијској џунгли из доба јуре: „Она меша ере, додаје боје: зашто не металик плави стегосаурус са црвеним и жутим тачкама уместо досадних сиво-браон које постулирају научници?“ (13).

Леша, заправо, користи фантазију као оружје у борби против стварности. У Лешиној формулацији, паралелним постојањем стварности и фантазије не долази до успостављања баланса између њих, већ постоји тенденција да фантазија држи стварност под контролом. Ова борба се, међутим, завршава коначном доминацијом разума и стварности над фантазијом, што је евидентно у Лешином амбивалентном ставу према сопственом фантазирању на крају романа. Иако се свесно препушта фантазијама, она истовремено перципира фантазију као негативан чин: „Леша зна да назадује. Она то често ради у последње време. Ово је дневно сањарење које је опстало из периода детињства и ране адолесценције“ (13). Свесно избегавање стварности је на снази током читаве Лешине приповести, а достиже врхунац оног тренутка када она схвата да „не постоји друго место на којем би више желела да буде [од горње јуре], али овога пута није реч о истраживању; исувише добро познаје терен. У питању је само бекство“ (292). Истраживање терена постаје немогуће онда када јој постане јасно да више не жели да открије нове пределе свог имагинарног света, нити да открије скривене делове себе.

Преплитање фантазије и стварности се код Леше углавном јавља као реакција на стварне догађаје и ситуације у којима је она неспособна да одреагује. Препуштање фантазијама је њен покушај да се дистанцира од људи, било да задржи прибраност у непријатним друштвеним ситуацијама или да избегне досаду. Док са Вилијемом игра карте, она је у могућности да „приушти себи шетњу под месечином, стазом утабаном од стране џиновских али биљождерних игуанондона; може видети отиске тропрстних стопала њихових задњих ногу у блату. Она прати њихов траг док се дрвеће не прореди и тамо је, у даљини, језеро, сребрнасто, чија се површина местимично ломи од главе серпентине, која прави прегиб услед урањања. Требало би да се осећа привилеговано. Како ће икада убедити друге у то што је видела?“ (45). Још једном, Лешино фиктивно језеро је Дојлово језеро Гладис из *Изгубљеног света*, које је неретко било центар догађања

њених фантазија у којима она, заједно са својим омиљеним ликом из књиге, скептичним професором Самерлијем, присуствује несвакидашњем призору појаве водоземачког диносауруса: „Колико је пута стајала на ивици овог језера, са његовом мршавом руком у њеној, док су заједно били сведоци појаве плесиосаура, и он је био ван себе, преобразио се напакон?“ (45).

Већ је било речи о разликовању трансуниверзумског и интрауниверзумског домена односа приступачности помоћу којих се алтернативни могући светови (АМС) могу повезати са стварним светом (СС), где се први односи на везу између стварног света (СС) и стварног света текста (ССТ), а потоњи на чињеницу да чланови ССТ-а могу ментално да путују унутар властитог система реалности (Rajan 1997: 103). Измештањем језера Гладис из *Изгубљеног света* у фиктивни *Лешленд*, успоставља се интрауниверзумски домен односа између два фиктивна света која постоје паралелно са стварним светом текста (живот у савременом Торонту). Имајући у виду чињеницу да фикционални текстови упућују на систем чији је стварни свет један алтернативни могући свет, у оквиру Лешине приповести имамо преплитање три алтернативна могућа света, и сваки од њих се може узети за центар фикционалног универзума (Николић 2016: 86).

Лешино наглашено осећање неподесности и окретање фиктивном свету огромних пространстава којим ходају диносауруси можда се најбоље уочава током игре „Спасилачки брод“, јер ту долази до изражаја већ поменута функција њене џунгле као „уточишта од непријатности друштвеног живота“ (Howells 2005: 73). Наиме, Леша не може да се сети ниједног разлога зашто би требало да остане у животу: „Није добра куварица, а уосталом, нема много тога што би се кувало. Не уме да прави заклоне. Жена која ради на Си-Би-Си<sup>42</sup> телевизији је већ искористила бебе, а и онако Леша има уску карлицу. За шта је добра? Ниједна од ствари које зна, које добро зна, није ни на који начин неопходна за опстанак“ (168). Постиђена, Леша одлази у купатило, закључава врата и истог трена посеже за својим светом из маште, у коме са врха дрвета посматра „орнитомимуса великих очију, птичјег облика, како трчи кроз шипражје јурећи малог протосисара“ (168). Она размишља о стручном знању које поседује о

---

<sup>42</sup> The Canadian Broadcasting Corporation (CBC).

диносаурусима, које је прилично опсежно, и схвата да „северно од те области почиње историја и настаје магла“ (169). Леша зна одговор на питање „зашто диносауруси раде ствари које раде“, али не зна „зашто плаче“ (169). Постаје јасно и донекле оправдано њено окретање свету праисторије, који разуме и који јој, уместо амбиса као метафоре стварног живота у коме се не сналази, пружа мир и хармонију јер је подсећа на чињеницу да су молекули који су сада на земљи и у атмосфери били присутни и у њеном настајању, да су се „комбиновали, дезинтегрисали, прекомбиновали“, што значи да је она ипак „само образац“ и да ће се једног дана „растворити“ (183). Лешина визија о космичком уједињењу је, заправо, само још једна ескапистичка фантазија. Сама помисао на ову идеју делује „умирујуће“, јер она, на тај начин, ослобађа себе одговорности за своје поступке.

Толанова истиче да се Леша позива на рационалну и научну теорију, али да је она изобличена услед Лешиних личних страхова и потреба (Tolan 2007: 107). Она, даље, прави паралелу између Лешине апстрактне визије о универзуму и филозофије Ничеа (Tolan 2007: 107). Насупрот Лешином ставу, Ниче тврди да се јединка не може одрећи дела сопствене одговорности у оквиру система. Толанова издваја позитивну поруку коју носи Ничеова идеја „вечног повратка“ на коју је указао Ричард Шахт (Richard Schacht): „Ослобођена лажних богова, било религијских или рационалистичких, људска бића морају сама створити себе и преузети одговорност за свој живот, да би се смисао тражио у самом живљењу” (Tolan 2007: 108). Леша, међутим, још увек није спремна да преузме одговорност над својим животом.

Како приповест одмиче, долази до све већег уплива стварног у имагинарно, што кулминира фантазијама које су све блеђе и воде нашу јунакињу до отржењења (Николић 2016: 89). Оног тренутка када Леша, у стварном животу, прави паралелу између односа који је имала са Вилијемом и оног који сада има са Нејтом, постаје јој јасно да јој никада „није било стало до тога шта он [Вилијем] мисли о њој, али да јој је очајнички стало до тога како ће је доживети двоје мале деце“ (Atwood 1998: 246). Када јој Нејт говори да би разумела његове поступке и понашање „да има деце“, она осећа да је он тако изопштава из свог живота. Чак јој ни изоварање речи *multituberculata* која је за њу „умирујућа“ (247) не помаже

да се смири, чиме је наговештена промена у јунакињи која се одражава и на њене даље фантазије о диносаурусима.

Под притиском стварног живота, њене фантазије о диносаурусима постају све агресивније, окривајући потенцијалног предатора који постоји у самој јунакињи (Николић 2016: 90). Промена иде од невиног описа стегосауруса и камптосауруса који спокојно пасу док их пасивна Леша двогледом посматра са крошње дрвета (Atwood 1998: 12), преко описа прожрдљивог горгосауруса који се спрема да нападне (27) и њене фасцинираности смртоносним деинонихусом, који „стоји на једној нози док трећом канцом своје друге ноге кида утробу плена“, што Леша описује као „невину, премда краву игру“ (150), до оних које описују изумирање врста (151, 292).

Горгосаурус је, иначе, један од Лешиних омиљених диносауруса. Када је са својим колегама у музеју пронашла његов пршљен, Леша очајнички жели да он „оживи“: „И чудно месо би поново порасло, прекрило кости, пустињски предели би овлажили и процветали“ (82). Фантазија о омиљеном предатору који је сада непријатељски расположен јавља се у тренуцима Лешине нетрпељивости према Вилијему. У својој фантазији, она пројектује слику горгосауруса који се „пробија кроз северни зид колоне и застаје тамо несигурно, њушећи непознати мирис људског меса, одржавајући равнотежу на задњим ногама, док су му предње ноге са оштрим канцама близу врата“ (27). Леша премешта себе и Вилијема у фиктивни свет праисторије, који постоји паралелно са стварним светом текста и тако успоставља везу између њих. У једном таквом свету, њихов живот је доведен у питање: „За минут ће Вилијем Восп (Оса) и Леша Литвак бити два грумена хрскавице“ (27). У овом тренутку, Лешина праисторијска фантазија постаје стварна као њен стваран живот. Она се у фиктивном свету праисторије свети Вилијему, који у стварном свету са дозом хумора и шале прихвата њене спекулације о томе да су човека можда измислили вируси: „Ево проблема за тебе, Вилијеме [...] Реши ово“ (27).

Фантазија о опасном деинонихусу, кога сада посматра са четинара, јавља се у тренутку када Леша увиђа да се мења, што се одражава на њену везу са Вилијемом. Наиме, она признаје да је њихов однос захладнео и да је „већ два пута закључала врата од купатила док се туширала, а једном му рекла да је мучи

горушица“ (152). До промене је, самим тим, дошло и у њеној фантазији, у којој сада „нема ничега на видуку, осим птеросаура“, јер је „Вилијем све уплашио и отерао“ (151). Њен деинонихус не показује уобичајено понашање, већ „нелагодно“ лута док га она посматра са крошње. Она схвата да „нешто није у реду“. Чак је и „сунце чудно и има необичних мириса“ (151). До преплитања стварности и маште долази оног тренутка када Леша замењује свог диносауруса Вилијемом, који „још увек није схватио да је у погрешном добу“. Леша закључује да је она „његово окружење, и да се његово окружење променило“ (151).

Мрачне фантазије, које се углавном повезују са променом њеног односа према Вилијему, замењују фантазије о изумирању врста, које се јављају као последица усложњавања њеног односа са Нејтом и размишљања о сопственом потомству. Њен боравак у фиктивном свету праисторије постаје све краћи, а њене фантазије све блеђе и суморније: „На трен је видела мирна мора, нежне ветрове, огромне птеранодоне прекривене крзном, који су се винули високо изнад главе попут праменова белог памука. Такве визије су још увек могуће, али не трају дуго“ (262). Убрзо је свет који јој је толико дуго пружао мир и уточиште замењен визијама о изумирању, у којима сада види „смрад мора која умиру, мртве рибе на блатњавим обалама, огромна јата која ишчезавају, насукана, време им је истекло. Одједном, Јута“ (262).

Наговештај да Лешина фантазија бледи има за последицу изједначавање два света у којима је питање њеног опстанка проблематично. У стварности, Леша почиње све више да размишља о начину на који је Крис окончао свој живот, иако признаје да је „његова смрт збуњује“ и да „не може да замисли да би икада могла да уради нешто слично себи“ (65). Међутим, врло брзо њен осећај изопштености и нетрпељивости у односу према Нејту постаје израженији, што постаје очигледно и у њеној наредној фантазији, у којој она, у морнарско плавој дуксерици, из своје дневне собе која је у горњој јури „трчи стазом коју су утабали игуанодони“ (292). У овој фантазији, окружење је идентично као и у претходним (утабана стаза, нетакнута природа, језеро), само што сада „нема ничега иза ње, ничега испред, осим блатњаве стазе“ (292). Језеро је у даљини, а диносауруси као неизоставни део њених фантазија, које она знатижељно посматра и проучава, не могу се видети. Наиме, она сада само „може чути промукле крике птеродактила



који круже“ (292). Иако признаје да „не постоји неко друго место на коме би желела да буде“, постаје јој јасно да овога пута њено путовање у праисторију није у циљу истраживање терена фиктивног света који „сувише добро познаје“, већ само представља „бекство“ (292). У стварности, Леша почиње да буде опседнута ситуацијом са Нејтом, који има погрешну представу њој: „Он очекује од ње да буде спокојна, избеглица; очекује од ње да буде љубазна. Он, уистину, и мисли да је заиста таква, и да ће управо то открити ако крене више да истражује. Требало би да буде способан да већ сада каже да она уопште није таква“ (296). Иако Леша описује Елизабет као опасног предатора који се њоме поиграва посредством Нејта (295), постоји могућност да је потенцијални предатор управо она, јер свој плен жели само за себе, што је наговештено у њеном одабиру речи приликом расправе са Нејтом, када му каже да ће, ако умре, „његово тело припасти Елизабет“ (326). У Лешини препознајемо жељу да се освети Елизабет када је, у својој машти, класификује као „ајкулу; другим данима је то огромна жаба из доба јуре, примитивна, здепаста, отровна; неким данима је главоножац, циновска лигња, мекана, са пипцима и скривеним кљуном“ (293). За разлику од Елизабет, Леша „није ничија мајка“ и за себе каже да је „ништа“ (295). Она почиње да осећа жељу да и њу неко „сврста“ као „припадника неке групе“ (295). То је, уједно, тренутак када она схвата да јој је потребан „мајчин благослов“ (297), односно „чудо, јер је све остало безнадежно“ (299).

Фантазија о диносаурусима из доба мезозоика више не може да јој пружи уточиште, јер „мезозоик није стваран, то је само реч за место на које више не можете отићи јер није тамо. Зове се мезозоик јер смо га ми тако назвали“ (322). Размишљање о мезозоику сада нагони Лешу да „изађе из музеја, бар на сат времена“ (323). За разлику од Џоун Фостер, која под притиском стварног живота бежи још дубље у фантазију, што напослетку кулминира одлуком да почне са писањем научне фантастике, Лешина фантазија постаје све блеђа.

Расправе које има са Нејтом откривају њен притајени бес: „Елизабет није потребна подршка. Њој је потребна подршка као калуђерици сисе“ (324). Или, када му каже, „дођавола с децом“ (325). Након једне од сличних расправа, у налету беса и у тренутку помрачења свести, Лешине егзотичне фантазије замењују су Елизабетиним црним рупама. Она одлучује да се убије „ножом са

шанка који је зграбила у пролазу“ (325). Она се идентификује са Крисом и почиње да схвата зашто је починио самоубиство: „Било је то због овог беса и оне друге ствари, још горе, због страха да не постане ништа. Људи као Елизабет вам могу то урадити, могу вас почистити; људи као Нејт могу то урадити само тако што ће гледати своја посла. Навике других људи вас могу убити. Крис није умро због љубави. Желео је да буде догађај, и био је“ (325).

Међутим, иако ју је Нејтово понашање сатерало у ћошак, она одлучује да одбаци идеју о самоубиству, и уместо тога, баци контрацептивне пилуле у ве-це шољу: „Ако су деца кључ, ако је једини начин да престане да буде невидљива тако што ће да их има, онда ће их, дођавола, и имати“ (326). Већина критичара сматра да је Лешина одлука да има дете позитиван исход, јер на тај начин она показује да почиње да задобија контролу над својим животом. На пример, Линда Хачн дефинише Лешину трудноћу као креативни чин, упоређујући је са пишчевим чином стварања, јер оба повезује „морална одговорност за стварање живота“ (Hutcheon 1983: 29). Сличног је мишљења и Френк Дејви (Frank Davey) који сматра да Леша жели да подари живот детету јер сматра да ће тако моћи да „изнова измисли себе“ (Davey 1984: 92). Гејл Грин (Gayle Green) сматра да је Лешина трудноћа „више креативан него ли деструктиван *догађај*“ (Green 1988: 78). Бузонова наводи мишљење Кетрин Меклеј (Catherine McLay) која истиче да је Лешина одлука иницирана жељом да задржи Нејта, али и да, уједно, представља „потврду живота“, као и мишљење Керол Беран (Carol Beran), која дефинише Лешин потез као „потврду основне људске жеље за опстанком појединца, а на дуже стазе, жеље за опстанком врста“ (Bouson 1993: 107). Џ. Брукс Бузон као супротну струју коју заступају критичари о овом питању издваја став Илдико де Пап Карингтон (Ildikó de Papp Carrington) која сматра да Лешина трудноћа није креативан чин већ само један од начина да опстане, као и став Дејвидсонових према којима се Лешино зачеће не може тумачити у позитивном светлу јер је праћено описом њеног покушаја самоубиства (Bouson 1993: 107).

Бузонова се приклања њиховом ставу, јер сматра да је у критичном тренутку који је пратио Лешину одлуку да затрудни Етвудова свесно проблематизовала традиционалну одлуку о трудноћи (Bouson 1993: 107).

Фиона Толан истиче да Лешина трудноћа мења њен начин размишљања. Она подвлачи паралелу између инстинкта за преживљавање код диносауруса и инстинкта за преживљавање код ликова овог романа и истиче да је осећање самилости, као основно инстинктивно осећање које се јавља код Леше када схвата да тензија која постоји између ње и Елизабет може да нашкоди деци, управо оно што овај роман Етвудове настоји да потврди (Tolan 2007: 114).

Убрзо након одлуке да роди, мења се Лешино виђење како Елизабет тако и њеног бившег дечка Вилијема. Када у музеју угледа Вилијема, који јој предлаже да оду на ручак, она размишља о њиховом некадашњем односу и схвата да се од тада пуно променила и да је „научила више него што јој је била намера, више него што је желела“ (Atwood 1998: 328). Свесна је чињенице да је Вилијем више не може ни на који начин повредити и да је све што може сада да каже о њему то да он „има пар плавих очију“ (328). Исто тако, када нехотице угледа Елизабет, која посматра кинеску изложбу у музеју, Леша схвата да она није „трајна попут иконе“, како је раније о њој мислила, већ „просечна“ и „смртна“ (343). Она увиђа да „тензија која постоји између њих две представља отежавајућу околност за децу“ (344). Лешина идеја да би требало отклонити ту тензију је први наговештај њене саосећајности и разумевања процеса којим се бол преноси са генерације на генерацију. Иако се пита да ли ће јој Нејт опростити, она увиђа да њој, заправо, „није ни потребан опроштај; нарочито не од Нејта. Уместо тога, желела би да она опрости некоме, некако, због нечега; али није сигурна одакле да почне“ (345).

Леша увиђа да је идеја коју је имала о себи као јединој чуварки музеја у коме „леже читави комади времена, златни и замрзнути“, и који би се без ње „истопио попут медузе на плажи“, била погрешна. Постаје јој јасно да је прошлост та која је заслужна за њено постојање, а не обрнуто (342). Док у музеју посматра остатке диносауруса, „стarih познаника“, она констатује да су то „само кости, кости и жице на пејзажу прашњаве пластике, и она је одрасла особа; зашто наставља да их сматра живима?“ (344) Попут Џоун Фостер која покушава да „приземљи“ своју фантазију о Дебелој дами и успева да је „доведе“ на плафон своје дневне собе, тако и Леша „очекује да та њена створења испруже руке и пријатељски је поздраве“ (345). Међутим, њој постаје јасно да би „побегли или би је растргли кад би стварно били живи“ (345). Леша има снажну жељу да

диносауруси оживе: „Она би затворила очи и фосили би, један за другим, подигли своја тешка стопала, помичући се дуж гаја са васкрслим дрвећем, док им се месо сједињује попут леда или магле. Они би бучно заиграли низ степенице музеја и испред улазних врата“ (345). Сада јој, међутим, постаје јасно да више не може да се препушта тим замишљањима: „Или је изгубила веру или је сувише уморна; у сваком случају, не може више да се сконцентрише. Фрагменти нових слика продиру“ (345).

Посматрајући дрво еволуције на зиду канцеларије, она види човека као последње биће које је еволуирало као тачку. Међутим, тачка коју она као палеонтолог у благословеном стању представља има у себи још једну тачку, која ће се даље размножавати кад за то дође време. Леша сада увиђа да центар њеног универзума није Нејт, већ биће које расте у њој, и схвата да њена коначна одлука ни на који начин не зависи од његове реакције на вест о трудноћи (343). Трудноћа је иницирала осећање самилости код Леше, али и покушај да сагледа свој однос са Елизабет из другог угла. Гејл Грин истиче да је она тиме „започела процес којим се клетве претварају у благослове“ (Green 1988: 79). Учествовање у догађајима из стварног света, иако несигурно, отвара јој могућност да у себи пронађе спремност да се, као одговорна и зрела особа, суочи са последицама своје одлуке.

У есеју „Перспективе и ретроспектива у *Животу пре човека*“ („Prospects and Retrospect in *Life Before Man*“), Дејвидсонови наводе да је Лешина одлука о трудноћи проблематична, јер се дешава као последица покушаја самоубиства, „које је предухитрено потенцијалним материнством“ (Davidson&Davidson 1981: 214). Бузонова истиче да овај роман заступа идеју да „у основи трудноће лежи анксиозност“ и да је Лешина одлука да затрудни последица „промишљеног проблематизовања традиционалне одлуке о трудноћи“, којег се Етвудова дотиче у овом роману (Bouson 1993: 106-7). Наиме, начин на који је представљено зачеће код Етвудове је двосмислен. За Лешу је трудноћа „погрешан и осветољубив поступак“ (326). Она сматра да ће „дете које је зачето услед толиког беса лоше завршити“ (Atwood 1998: 326). У овом светлу, Лешини диносауруси постају претећи док замишља судар два света који ће резултирати појавом „рептила, неком врстом мутанта са малим рогом на њушци“ (326). Леша више не може да замисли истовремено егзистирање фантазије и стварности.

### 3.4. Елизабет и Леша

Према Џ. Брукс Бузон, Елизабет и Леша функционишу у роману као „комплементарни ликови“ (Bouson 1993: 90). Активна, одлучна и реална, Елизабет је, на први поглед, сушта супротност пасивној и несигурној Леши која је склона фантазирању о свету из ере мезозоика. Међутим, роман открива немоћ коју Елизабет осећа како у односу са тетком Мјуриел тако и у односу са Нејтом који одлучује да је напусти, што је праћено мислима о томе да ће се сличан сценарио поновити са њеним ћеркама када одрасту. Исто тако, роман сугерише улогу Леше као потенцијалног предатора, њен притајени бес и жељу за осветом. Елизабет и Лешу повезује чињеница да се обе баве превођењем научног дискурса на језик популарне културе. Обе су имале несрећно детињство: Елизабет због емотивно, психички и физички одсутних родитеља и преке тетке Мјуриел, Леша због своје мултикултуралности и немогућности да се уклопи у канадско друштво. Обе су оптерећене суицидним мислима које прате сличне визије црног вакума након Крисовог самоубиства и обе успевају да их превазиђу, преусмеравајући их на практичне ствари. Затим, и једна и друга јунакиња схватају да Нејт није центар њиховог универзума и да он може, али и не мора бити ту. Бузонова сматра да животне историје Елизабет и Леше служе да истакну женску немоћ и подстакну фантазије о моћи и освети, и додаје да *Живот пре човека* на недвосмислен начин „кује заверу против дисбаланса моћи у хетеросексуалној вези кроз описе Нејта као пасивног мушкарца“ (Bouson 1993: 98).

Гејл Грин сматра да је Нејт „први тродимензионални мушки лик Етвудове“ (Green 1988: 79). Бузонова примећује да овај роман Етвудове описује Нејта као неког ко је „објекат женских жеља, суштински пасиван“, који је „под контролом жена“, који „емотивно зависи од жена“. Такође, она указује на његов потенцијални страх од жена (Bouson 1993: 99). Узевши у обзир све наведено, Бузонова закључује да „извртањем полне хијерархије, која одређује како културни тако фиктивни систем представљања, *Живот пре човека* баца пасивног Нејта у жижу вишегодишњег ратовања око полне надмоћи и надмоћи у породици“ (Bouson 1993: 100).

Елизабет и Леша доживљавају сличне сексуалне насртаје и узнемиравања од стране мушкараца: Леша од стране Вилијема, који је покушао да је силује

(Atwood 1998: 202), Елизабет од стране продавца који је силује на предњем седишту његовог ауто (252). Након овог инцидента, Леша признаје да се „плаши да ће [Вилијем] заплакати“ (203), као што Елизабет констатује да ће продавац, када буде напустила његов аутомобил, „вероватно плакати“ (253). Сексуални однос са Вилијемом у који се касније упушта да врати „мило за драго“, Елизабет описује као нешто што „није било непријатно, али ни незаборавно“ (235). Бузонова сматра да се помоћу Елизабет, у овом роману, „изједначава резултат у вишегодишњој бици коју воде мушкарци око полне доминације над женама“ (Bouson 1993: 103).

Елизабет и Леша деле заједнички осећај према границама стварних и фиктивних светова. Место преплитања ових граница је за обе Краљевски музеј Онтарија, који није само грађевина која чува остатке прошлости. Музеј отвара њихове замишљене просторе, који превазилазе стварне димензије музеја, као што роман превазилази оквире класичног реалистичког текста. Простор у коме су смештени скелети диносауруса је одскачна даска за Лешине фантазије из доба јуре, али и место на коме се одржава кинеска рурална изложба коју Елизабет уређује и која јој помаже да замисли свој идеални свет. Уметничка слика са изложбе иницира код Елизабет бољу и лепшу верзију света који се налази „негде другде“. За Лешу је „негде другде“ „Лешленд“, нестварни простор који она оживљава у музеју, у коме се осећа као код своје куће. Леша описује Краљевски музеј Онтарија као место на коме „леже читави комади времена, златни и замрзнути“ (342). На неки начин, музеј је симбол Лешиног живота, који је мртав и замрзнут у прошлости, а који она покушава да реанимира тако што се обраћа једном остатку диносауруса говорећи му да „поново оживи“ (82).

Интересантно је, међутим, то што на завршетку Елизабетине приповести музеј распламсава њену машту у корист лепшег света, док се Лешина приповест, која бележи најегзотичније излете у просторе маште док се она физички налази у музеју, завршава отрежњењем од фантазија. При крају романа, Лашја шета ходницима музеја, размишља о плоду који расте унутар ње и схвата да су диносауруси само скуп „костију и жица“ (344), а ознаке и покушаји класификације њихових костију само фиктивне творевине. Музеј као одскачна

даска њених фантазија постаје место на коме она схвата да су фантазије за којима је посезала тако дуго исто тако нестварне.

Музеј је место које чува остатке доба које је постојало пре човека и које је нестало, на шта указује и сам наслов романа Етвудове. Поред њега, налази се планетаријум као симбол будућности која није нимало светлија, јер су у њему посетиоцима, међу којима је и Елизабет, приказане космичке катастрофе и црне рупе. Након приказа краткометражног филма у планетаријуму, узнемирена Елизабет је сигурна да „након смрти, људи не постају никакве звезде“ (79). Музеј који чува остатке изумрлих врста из прошлости и планетаријум који наговештава космичке катастрофе у будућности чине окосницу овог романа. Садашњост, као нешто што постоји између, симболично је представљена описом свакодневице протагониста овог романа, који се труде да успоставе баланс између стварног и фиктивног, између доба које је прошло и доба које ће доћи.

Почетак новог живота карактеристичан је колико за Елизабет толико и за трудну Лешу, јер са њим долази саосећање и увиђање важности повезивања са другима. Елизабет поново остварује присну везу са својим ћеркама, док је Леши дата прилика да се оствари као мајка. Код Елизабет, до појаве осећања самилости и потребе за присним односом са њеним ћеркама долази упливом имагинарног у стварни свет. Посматрајући своју поставку кинеске руралне изложбе у музеју, Елизабет почиње да размишља о фиктивном свету који слике описују, и убрзо увиђа потребу за остваривањем блискости и заједништва са другим људима. Код Леше, пак, до препознавања осећања самилости и потребе да опрости „некоме, на нечему“ (345) долази са снажним упливом стварног у имагинарни свет. Док посматра скелетоне диносауруса у музеју, који би је некада брзином светлости одвели у замишљени свет, Леша почиње да размишља о стварном догађају, о фетусу који расте у њој, и пита се да ли је „учинила глупост“ или је „урадила мудру ствар из глупог разлога“ (345). Линда Хачн истиче да је управо то тренутак Лешине спознаје да су „ознаке у музеју“ за којима је увек посезала у потрази за подршком или материјалом за грађу својих фантазија „фиктивне природе“ (Hutcheon 1983: 22). Код обе протагонисткиње долази до нових спознаја и приступа животу управо у музеју.

Обе јунакиње теже да успоставе ред и преузму контролу над својим животом. Елизабет не жели да изгуби контролу нити да зависи од било кога. То за последицу има високу цену како у емотивном тако у моралном смислу, што је изражено кроз њен однос са Крисом, чија се фатална заљубљеност у њу заснива на чињеници да „она има оно што он жели, моћ над једним делом света“ (173), али и над њим. Елизабет је духовно ближа хладној тетки Мјуриел него што може поднети. Слично као Елизабет, Леша држи под контролом један део света да би се сачувала од непредвиђених околности у стварном животу, само што се њена контрола не односи на друштво већ на науку, односно, обележавање и класификовање костију кичмењака, који додатно подстичу њене фантазије о стварању нове земље смештене у праисторији. Линда Хачн истиче да се нови и непознати природни поредак успоставља код Леше тек када се „фантазија одбаци и када јој прети опасност угрожавања посла због трудноће“ (Hutcheon 1983: 22).

### 3.5. Завршетак романа

Критичари су подељени и када је реч о завршетку овог романа. Гејл Грин (Gayle Greene) у есеју „*Живот пре човека* 'Може ли се ишта спасити?'“ („*Life Before Man* 'Can Anything Be Saved?'“) примећује да „ликови постижу извесан степен слободе и достојанства“ (Green 1988: 81). Разматрајући питање како се људи могу променити набоље када су психолошки оптерећени прошлошћу, Гејл Грин наглашава да сваки лик има способност да „замисли боље ствари и да успостави нове односе. Њихове промене се супротстављају немилосрдној ноћној мори понављања и представљају кораке у спором, болном процесу да се постане човек“ (Green 1988: 82).

Дејвидсонови сматрају да су у роману „победе мало вероватне“ и да је „опстанак проблематичан“ (Davidson&Davidson 1981: 208). Према њиховом мишљењу, овај роман има затворени завршетак који подсећа на традиционални, али се од њега и разликује јер „не пружа наговештаје да ће уследити боље или другачије ствари“ (Davidson&Davidson 1981: 220). Иако истичу да су злокобни завршеци романа исти као обећавајући почeci и да могу само „привремено променити ток радње“, они заступају мишљење да у роману нада постоји у



наговештајима, јер су ликови, доношењем неких одлука, изразили своју склоност ка успостављању реда и стварању (Davidson&Davidson 1981: 220). Они сматрају да на крају романа ликови обједињују прошлост и неизвесну будућност, која ће вероватно бити тешка. Трудна Леша, на пример, то чини тако што је „фетус повезује са древним облицима живота. Он је повезује и са Нејтом, а самим тим и са, у најбољем случају, тешком будућношћу“, док Елизабет обједињује своју прошлост, којом доминира диносаурус у облику тетке Мјуриел, и будућност која доноси идентификацију са тетком која је на самрти, али и преиспитивање свог виђења тетке као особе која ју је одгајила (Davidson&Davidson 1981: 215). Другим речима, Елизабет обједињује прошлост и будућност тако што се суочава са гашењем једног живота и сазнањем да ће тетка Мјуриел увек бити део ње. Леша то чини кроз могућност продужетка живота, односно путем одлуке да роди дете упркос сумњама које је муче.

Фиона Толан сматра да се у роману „смењују оптимистичке и песимистичке прогнозе“ (Tolan 2007: 94), док Шерил Грејс није оптимистична када су у питању ликови овог романа. У критичкој студији о Маргарет Етвуд *Насилна двојност: студија о Маргарет Етвуд (Violent Duality: A Study of Margaret Atwood)*, она истиче да су ликови на крају романа и даље „неспособни да осећају и несвесни да су они већ комади у музеју, сиви диносауруси“ (Grace 1980: 138).

Овај роман је отворен за различита тумачења критичара, било да је реч о његовим ликовима, догађајима или завршетку. Џ. Брукс Бузон истиче настојање Етвудове да своје читаоце постави у позицију „сведока унутрашњих живота њених ликова“, како у улози козавереника тако и у улози емпатичних слушалаца који су упознати са њиховим психолошким дилемама и немирима (Bouson 1993:108). Слично мишљење деле Дејвидсонови, који указују на чињеницу да „фикција – која се мора, чак и када је са отвореним крајем, завршити – оживљава са сваким новим читаоцем, који, при том, отвара чак и затворене завршетке романа. За Етвудову, живот и фикција се окрећу у чудним круговима“ (Davidson&Davidson 1981: 221).

Линда Хачн истиче да Леша на крају своје приповести преузима одговорност за своје поступке, што би требало да уради и читалац дела Маргарет

Етвуд. Наиме, она истиче да читалац „мора прихватити одговорност за свет који он оживљава својим чином читања“ (Hutcheon 1983: 30). Тумачење дела је креативни чин којим се даље учвршћује веза између јунака, аутора и читаоца.

Унутар фиктивних светова романа Етвудове постоје и приватни светови фантазија и дневних сањарења (алтернативни могући светови /АМС/) ликова који желе да побегну од стварности (стварног света текста /ССТ/) или желе да пронађу утеху због живота на који не могу да утичу у стварности. Линда Хачн истиче да је интересовање Етвудове за ове светове „још једна манифестација њене самосвести о креативном процесу“ (Hutcheon 1983: 28). Креативна моћ имагинације је тема и овог романа, али контекст није уметност већ живот. У *Животу пре човека* нема списатељице Џоун Фостер, новинарке Рени Вилфорд нити сликарке Илејн Ризли да кроз своју уметност преобликује стварност.

Према Линди Хачн, у овом роману до изражаја долази „живот и права креативност у облику још увек нерођеног детета“ (Hutcheon 1983: 21). Она примећује да се, на тај начин, потврђује циљ овог романа, којим се истиче најбитнији аспект природе – опстанак човечанства. Наслов романа Етвудове је у блиској вези са изумирањем врста, иако је очигледна двосмисленост у игри речи: „С обзиром на то да је радња романа смештена у садашњости, у добу након диносауруса, постоји наговештај да, исто тако, лако може постојати живот *после* човека/мушкарца – како у феминистичком тако и у еколошком смислу“ (Hutcheon 1983: 23). Будући да роман Етвудове „почиње убиством, а завршава се пре рађања“ новог живота (Hutcheon 1983: 24), не можемо бити сигурни да ли ће људска раса опстати у будућности.

Почетак новог живота је наговештен, али не знамо да ли ће до тога неминовно доћи. Као што људи сада не знају шта носи будућност, тако ни диносауруси „нису знали да ће изумрети“ (Atwood 1998: 322). У овом смислу, роман Етвудове пружа наговештај да човеку прети опасност од изумирања и да ће томе допринети његова самодеструктивност: Нејтов отац је погинуо у рату, Лешина тетка Рејчел је жртва концентрационих логора, Крис је извршио самоубиство, Елизабетина мајка је, услед прекомерног конзумирања алкохола и непажње, цигаретом запалила кућу, а потом и себе (127). Суморна предвиђања будућности људске расе даље су наговештена догађајима који су смештени у

садашњост. Већина ликова у роману покушава да изврши самоубиство или размишља о томе: Елизабет (335), Нејт (9), Леша (325), Нејтова љубавница Марта (114), као и његова мајка, за коју сазнајемо да је помисао на самоубиство заменила политичким активностима (318). Елизабетина сестра умире након тешке душевне болести (197), а тетка Мјуриел од рака (309). Роман је својеврсно упозорење људској раси да јој прети изумирање уколико људска самодеструктивност узме маха.

Иако Линда Хачн истиче да роман указује на могућност да човечанство неће опстати, она описује Лешину трудноћу, која је резултирала њеним одбацивањем фантазије, као позитиван чин, као прихватање „живота и стварања“ насупрот ескапизму (Hutcheon 1983: 21). Она закључује да су у романима као што је, на пример, *Израњање*, краткотрајне фантазије неопходне за психичко здравље и добробит јунака. У другим романима, међутим, који говоре о алтернативним могућим световима као видовима бекства и напуштања стварности, такве врсте подухвата оцењују се као инхибиторне у судару са стварношћу. Према Линди Хачн, заједничко Лешин, неименованој протагонисткињи романа *Израњање* и јунакињи Рени из *Телесне повреде* је то што се оне, на крају романа, „одричу пасивности, која води ка виктимизацији, и опредељују се за живот и одговорност“ (Hutcheon 1983: 29). Таква запажања почивају на претпоставци да је фантазија супротстављена стварности и да је, као таква, негативна или ескапистичка, да подстиче пасивност и неодговорност или да указује на неуравнотеженост.

На овај начин се, међутим, у потпуности одбацује позитивни потенцијал фантазије и потреба за успостављањем баланса између фикције и стварности да би ликови били у хармонији са самим собом. Слажемо се са Линдом Хачн да јунакиње доживљавају разочарања када им се фантазија уруши пред очима (на пример, Џоун не може да настави везу са ексцентричним Ројалом Поркупајном када он постаје просечни Чак Бруер; Леша не може да настави посете свом праисторијском свету када схвати да су диносауруси, музеј, као и њене фантазије фиктивне творевине које јој замагљују перцепцију стварности), али исто тако сматрамо да фантазије, дневна сањарења и маштања не представљају проблем ако нису заступљене у тој мери да онемогућују човеково прилагођавање животу.

Џоун Фостер се разочарава јер схвата да су за Ројала Поркупајна стварност и фантазија исто. Она је свесна да разлика између њих постоји. Чак су и тренуци у којима Џоун не види јасну границу између фикције и стварности (идентификација са хероинама романа које пише) од великог значаја, јер постепено воде ка разрешењу појединих унутрашњих сукоба (сукоб с мајком) и успостављању психичког баланса. На крају Џоунине приповести увиђамо да је она способна да раздвоји фикцију од стварности, али да не жели да се одрекне фантазија у корист стварности. За њено функционисање једнако је важно да оба света, стварни и фантастични, стоје једно уз друго. Окретање ка још фантастичнијем жанру на крају њене приповести, писању научне фантастике, говори у прилог томе.

Кад је реч о Лешу, она кроз своје фантазије о диносаурусима може да превазиђе тренутна психичка стања која настају као последица неких догађаја у стварности (на пример, настојање да остане прибрана услед неке друштвено непријатне ситуације – нетрпељивост према Вилијему или нервоза због усложњавања односа са Нејтом). Међутим, временом, Леша све више губи способност фантазирања, што резултира појавом депресивних и суицидних мисли. Наиме, на почетку приповести, фантазије које су водиле Лешу у истраживачке експедиције и оплемењивале њену инвентивност услед притиска стварног живота замењене су ескапистичким фантазијама које су кулминирале онима о истребљењу врста. Она се разочарава у музеј, који је у једном тренутку био одскачна даска њених фантазија, у диносаурусе, који су само „кости и жице“, и у њихове класификације, које су само фиктивне творевине. До њиховог потпуног гашења дошло је онда када је уплив стварности постао прејак, односно када је дат наговештај почетка новог, непознатог живота за који ће, према Линди Хачн, Леша морати да преузме одговорност. На тај начин, Етвудова представља две крајности када је реч о дисбаланасу између стварности и фантазија: Џоун бежи још дубље у фантазију окретањем ка научној фантастици, док Леша губи интересовање за фантазију. Као резултат тога, примећујемо да ни једна од њих не успева да успостави уравнотежен однос између стварног и фиктивног. Судар фантазија са стварношћу се у овом роману завршава тако што се Лешу одузима способност фантазије и додељује прокреативна улога у роману, док у *Госпи Пророчици* Џоун није дата прилика да се оствари као мајка, али њена списатељска

каријера иде узлазном путањом. Преузимање контроле и одговорности над животом које настаје као резултат судара Лешиних фантазија и стварности оцењује се као позитиван чин, али потпуни губитак фантазија то сигурно није, јер гуши њен потенцијал за самоостварење и учвршћује њену позицију савременог отуђеног појединца на друштвеној лествици. Потпуно препуштање фантазијама, с друге стране, неминовно доводи до тога да се Џоун не може доживети као поуздана и реална особа, јер је фантазије које доминирају њеном психом воде у другу крајност, где се веза са стварношћу једва назире. Отуда и суштинска потреба појединца за балансом између стварног и фиктивног, нешто што Елизабет из овог романа и Рени из *Телесне повреде* успевају да, макар привремено, успоставе.

## IV Телесна повреда

### 4.1. Поигравање конвенцијама

Фикционални свет Маргарет Етвуд тежи да представи стварне животе људи који привлаче пажњу ове књижевнице, али и да изрази фикционалне светове самих протагониста, који описују слике стварности засноване на њиховим сањарењима на јави, фантазијама и друштвеним митовима. Веза између романа *Телесна повреда* и *Госпа Пророчица* и приче „Убиство у мраку“ из истоимене збирке успостављена је на основу елемената страха и злослутности карактеристичне за готски жанр и елемената детективске игре „Клудо“<sup>43</sup> где играчи непрестано мењају улоге као потенцијалне убице или жртве. Многи критичари и проучаваоци дела Маргарет Етвуд указују на значај „Клуда“ у тумачењу овог романа: Корал Ен Хауелс (Howells 2005: 83), Шерон Р. Вилсон (Wilson 1993: 207), Лорна Ирвин (Irvine 1988: 86), Џ. Брукс Бузон (Bouson 1993:113) и др. Као што Џоун Фостер није способна да разлучи да ли су мушкарци у њеном животу хероји/спаситељи или зликовци/убице, тако и Рени Вилфорд, протагонисткиња *Телесне повреде*, има нејасну слику о томе ко је добар а ко зао, те све мушкарце са којима долази у додир сврстава у категорију оних који у њој изазивају страх: „Она се плаши мушкараца и то је једноставно, рационално, плаши се мушкараца јер су страшни“ (Etvud 2002: 273).<sup>44</sup>

*Телесна повреда* поиграва се како конвенцијама готског жанра у смислу одбацивања класичног љубавног заплета и традиционалне поделе ликова на хероје и зликовце, тако и конвенцијама када је у питању расплет карактеристичан за детективске и шпијунске романе. Ослањајући се на Лорну Ирвин, Џ. Брукс Бузон примећује да је *Телесна повреда* роман који се поиграва мимезом тако што манипулише конвенцијама популарне мушке форме, шпијунског романа, у коме је наглашена могућност спасавања женског лика од стране мушког (Bouson 1993: 113). Конвенционални шпијунски и детективски романи користе се као посебна техника представљања стварних ужаса којима су ликови изложени: ухођење, рак,

<sup>43</sup> Реч „Клудо“ (*Cluedo*, *Clue*) је настала од енглеске речи „clue“ и речи „ludo“ која у преводу са латинског значи „ја играм“.

<sup>44</sup> Цитати из романа *Телесна повреда* наводе се у преводу Давида Албахарија.

физичко злостављање и затвор. Конвенције готског жанра чине да читаоци лакше прихвате и схвате узнемирујуће догађаје, али и указују на Ренину искривљену перцепцију стварности. Иронија и фразе које ликови користе помажу им да испричају причу са дистанце. Ствара се тензија између нужне потребе да се прича исприча (Лорина, прича доктора Миноуа, прича о политичким изборима) и потребе да се избегну клиширани расплети.

Сам почетак Ренине приповести подсећа на почетак детективског романа у коме треба открити ко је мушкарац с конопцем који је провалио у Ренин стан. Чињеница да се Рени одмах присећа игре детектива и почиње да размишља на начин који је својствен тој игри говори у прилог томе да она на стваран живот гледа кроз призму фикције: „Једино што ми је пало на памет била је игра коју смо некад играли, звала се „Детектив“ или „Решење“, тако нешто. Морали сте да погодите три ствари: господин Грин, у стакленој башти, француским кључем; госпођица Плам, у кухињи, ножем. Једино нисам могла да се сетим да ли је име у коверти требало да буде име убице или жртве. *Госпођица Вилфорд, у спаваћој соби, канапом*“ (Etvud 2002: 7). Рени примењује игру детектива на стваран догађај додељујући провалнику с конопцем улогу потенцијалног убице: „*Господин Х, у спаваћој соби, с конопцем*” (35). Касније, Господин Х на трен поприма лица мушкараца из њеног стварног живота са којима је имала присан однос. На пример, када посматра Пола са наочарима за сунце, он одједном за њу постаје „незанац без лица“ (90), док се у њеном сну идентитети незнаца с конопцем смењују: „Понекад мисли да је то Џејк [... ] Понекад мисли да је то Данијел<sup>45</sup> [...] Али није ниједан од њих, није ни Пол, није нико кога је она раније видела“ (271). Елементи детективског романа комбинују се са готским елементима страха и злослутности, те у њеном сну лице незнаца почиње да се „мења, измиче јој, као да је невидљив, не може да га види, зато је све то тако страшно, он није доиста ту, само је сенка, анонимна, позната, са сребрним очима које одражавају њене“ (271).

Ренин опис улоге мушкараца у патријархалном друштву Гризволда не одступа превише од начина на који су они представљени у готским романима: „Мушкарци су били лекари, жене су биле болничарке; мушкарци су били хероји, а

---

<sup>45</sup> Албахари је у преводу овог романа са енглеског име „Daniel“ транскрибовао као „Даниел“. У овој докторској дисертацији је, пак, оно транскрибовано као „Данијел“, јер је таква транскрипција у сагласности са важећим правописом српског језика.

шта су биле жене? Жене су намештале завоје и то је све што се за њих могло рећи“ (48). Готска конвенција у односу између хероја и зликовца изражена је кроз фикционално представљање савремене стварности. Везе које Рени има са Џејком, дизајнером ентеријера, Данијелом, лекаром који ју је оперисао, и Полом, загонетним и неустрашивим мушкарцем кога упознаје на острву Св. Антоан, указују на њену потребу за уживљавањем у клиширане љубавне сценарије који су део њених фантазија: Џејк припада рубрици која је садржала текст под називом „Млади и солвентни“ (94) и тексту који би носио назив „Креативни целибат“ (186), Пол припада рубрици *покушај људског контакта* (38), док је доктор Данијел као „привид, нужна илузија“ (267), „фантазија о одсуству фантазије, фантазија нормалног“ (222), могао да припада тексту „Сексуална реновирања“ (131) и „Сексуална апстиненција, појава која постаје популарна“ (186).

Немогућност разликовања добра и зла описана је на хумористичан начин у *Гости Пророчици*, док та опасност у *Телесној повреди* поприма много веће, стварније и злокобније димензије. У оба романа се конвенције готског жанра пародирају, јер се испоставља да тројица мушкараца у улози хероја, спаситеља, зликовца и убице не могу да се уклопе у стереотипне улоге мушкараца као заштитника жена. Џ. Брукс Бузон примећује да *Телесна повреда* инсистира на приказивању садизма спаситеља кога текст идентификује као незнанца без лица који прети Рени и да је, стога, он тај који покреће заплет и иницира да Ренино напуштање Торонта буде у циљу бекства а не у циљу писања текста (Bouson 1993: 113). „Спаситељи“ напуштају Рени зато што их спутавају сопствена ограничења или зато што следе доминантне идеологије њиховог друштва. Џејк не може да прихвати чињеницу да је Рени имала рак, конвенционални Данијел сматра да није етички упуштати се у емотивну везу са бившом пацијенткињом, док је Пол довољно рационалан да је упозори да не очекује превише. Замена идентитета као препознатљив готски елемент, која настаје услед Ренине неспособности да разлучи опасну од безбедне ситуације и хероја од зликовца, највише долази до изражаја у затвору, када се идентитети тројице мушкараца са којима је имала љубавну везу растачу попут духова, јер она „једва може да се сети како [Џејк] изгледа“, увиђа да су од Пола „преостале само одвише плаве очи“ (266), док је Данијел фантазија, удаљен од ње док „пролази кроз дан у стакленом



мехуру“ (267), а потом и смењују у њеном сну о мушкарцу с конопцем са почетка њене приповести, који је био „једини мушкарац који је остао уз њу, пратио ју је, био је ту све време, чекао ју је“ (271).

Злослутност и страх као препознатљиви готски елементи јављају се још на самом почетку романа, приликом описа халуцинација Ренине сенилне баке, која непрестано трага за својим шакама: „Моје шаке, рекла је. Негде сам их оставила и сада не могу да их нађем. Шаке је држала подигнуте, беспомоћно, као да није могла да их покреће“ (49). Протагонисти имају ноћне море које додатно наглашавају злослутност. Рени сања баку, за коју „зна да је мртва“ (105) и ка којој „пружа руке, али не може да [је] дотакне“ (105). Рени „не жели да буде у том сну, и напослетку јој то полази за руком“ (106). Већ у следећем тренутку, она „трага за својим шакама, зна да их је негде оставила, уредно сложила у неку фијоку, као рукавице“ (106). Сан о изгубљеним шакама симболизује Ренин властити осећај немоћи када се суочава са болешћу, али и њену неспособност да на прави начин сагледа ситуацију и догађаје у које се уплиће. Успостављањем везе између Рени и њене покојне баке, наговештено је да она све више почиње да се удаљава од живих људских бића. Детаљна анализа „мотива изгубљених шака“ у *Телесној повреди* може се наћи у поглављу књиге Шерон Р. Вилсон *Политика односа међу половима у бајкама и делу Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*). Вилсонова тумачи овај роман Етвудове као интертекстуалну алузију на бајку „Девојка без руку“ (Wilson 1993: 198-228).

Полов сан у коме он хода према „рупи у земљи, са свом оном ископаном земљом“ (Etvud 2002: 234) указује на његов клаустрофобични страх да ће бити жив закопан. Ту је и мотив човека без очију и лица који је уходи током читавог романа: незнанац с конопцем чије лице Рени види у сваком мушкарцу кога познаје (Etvud 2002: 271), затим жене на сликама којима је Џејк опремио њихову дневну и спаваћу собу, од којих једна „на лицу није имала никакав израз“, док је друга била „без икаквих црта лица“ (97), Пол са наочарима, за кога она каже да је „без очију, његово лице безизражајно, он је незнанац без лица“ (90, 218); касније, незнанац има сребрне очи које одражавају њене (271), да би се напослетку појавио и канадски званичник са затамњеним наочарима чије лице она не може да види (277).

Веза између *Телесне повреде*, *Госпе Пророчице* и *Живота пре човека* успостављена је на заједничкој склоности протагонисткиња Етвудове ка бекству. Рени предузима бекство под погрешним убеђењем да ће напуштањем Канаде у циљу писања туристичког текста о острвима Кариба моћи да побегне од стварности: „Рени је срећна што може да контролише та искорачавања, та мала одсуства из стварног живота; већина људи не може“ (10). Сличан подухват предузимају Џоун Фостер, која напушта Канаду и одлази у Италију, неименована протагонисткиња романа *Израњање*, која се повлачи из цивилизације у дивљину, као и Леша Грин из *Живота пре човека*, која жели да напусти стварност и оде у свет маште смештен у праисторију, у коме би са крошње дрвета неопажено посматрала диносаурусе кроз двоглед. Међутим, Рени ће напослетку, попут Леше, увидети да је подухват који предузима да би побегла од стварности сам по себи контрадикторан јер јој управо он помаже да се суочи са њом.

Заједничко Рени Вилфорд и свим поменутих протагонисткињама, укључујући ту Елизабет Шенхоф из *Живота пре човека* и Мериен Мекалпин из *Јестиве жене*, јесте то што све оне знају да су њихова тела само „привремена“ (Atwood 1998: 132) и што пате од подвојености душе и тела, чиме је наговештено непостојање јасних граница између њиховог доживљаја стварности и фикције: „Почела је да види себе извана, као да је била покретна мета у нечијем двогледу. Могла је чак да чује неми коментар: сада отвара кесу с клицама, сада припрема омлет, сада га једе, сада пере тањир. Сада седи у дневној соби, ништа нарочито се не догађа. Сада устаје, одлази у спаваћу собу, скида ципеле, гаси светло“ (Etvud 2002: 34). Подвојеност душе и тела је последица њеног одбијања да прихвати стварност и упорног инсистирања на томе да је фикционализује.

Хирушки захват указује на процес Рениног измештања из стварности јер су границе између њеног спољашњег и унутрашњег света почеле да попуштају. Након операције, Рени доживљава сопствено тело као масу испреплетану са крвним ћелијама које „шапућу и деле се у мраку, замењујући једна другу“, и са оним другим, „злим“ ћелијама „које су можда такође ту, и које са страховитом енергијом раде у њој, попут квасца“ (92). Тело јој постаје „злокобни двојник“ који ју је издао и окренуо се против ње иако му је „давала пливање два пута недељно, забранила лошу исхрану и дувански дим, дозволила нормалну дозу сексуалног

ослобађања“ (73). Лорна Ирвин сматра да је Ренина операција „метафора за радикални раздор у [њеној] свести“ (Irvine 1988: 97). Она се не осећа сигурно у сопственој кожи, све мање разликује сан од јаве и признаје свом доктору да се „више не осећа као људско биће“ (Etvud 2002: 75).

Шерон Р. Вилсон примећује да су бајка браће Грим *Плавобради* (*Bluebeard*)<sup>46</sup> и *Телесна повреда* Етвудове „приче које наликују сну“ и које доводе у питање „стварност читалаца“ (Wilson 1993: 204). С обзиром на то да јој тело сугерише другачију слику о сопственој стварности, Рени осећа као да је „заражена“, што је праћено ружним сновима у којима је „пуна белих црва који [је] изједају изнутра“ (Etvud 2002: 75). Вилсонова примећује да су читаоци, попут Плавобрадог, затечени обликом, садржајем и стварним ефектом „сна“ (Wilson 1993: 204). Рени се суочава са стварном и симболичном смрћу како у сновима тако на јави – поред ружних снова о разарању властитог тела и постојећег ожиљка на телу, ту је и Полов сан о рупи у земљи, којим се наговештава смрт као и стварна смрт др Миноуа. Вилсонова указује и на сличност између романа *Телесна повреда* и збирке кратких прича *Убиство у мраку*, збирке поезије *Интерлунар*, као и дела *Јаје плавобрадог*. Она истиче да ова дела у различитом степену користе интертекстуалне алузије на бајке да би представила „уметнике пусте земље“, који су фигуративно, а понекад и дословно, „венчани са смрћу“ (Wilson 1993: 198).

Према Вилсоновој, Рени је „удата за људску ситуацију“ – смрт која нагриза њено тело (Wilson 1993: 201). Рени схвата да су границе између спољашњег и унутрашњег и оног што постоји *овде* и *тамо* нејасне. Стога, она увиђа да не постоји разлика између незнајца с конопцем који је провалио у њен стан у Торонту и других мушкараца, између ње и других жена (Лоре), као ни између ње и светског империјализма или мајке природе. Иако је „слатка Канађанка“, како је назива доктор Миноу, Рени не успева да буде „изузета“ од грађанског рата који је на помолу на острву. Вилсонова истиче да је рак одвећ присутан у нашој приповедаци и да је она, у ствари, пуста земља из које настоји да побегне, најпре тако што ће живети на маргини и бавити се површинским аспектом ствари, а затим и тако што ће отићи на „одмор“ (Wilson 1993: 202).

---

<sup>46</sup> Причу „Плавобради“ је написао француски писац Шарл Перо (Charles Perrault) 1697. године. Једну од верзија ове приче која носи исти назив и коју Вилсонова доводи у везу са овим романом Етвудове написала су браћа Грим.

Једна од сличности Рени Вилфорд и Џоун Фостер је та што Рени, попут Џоун, показује заинтересованост за „фасаде“, односно површинске слојеве, што је изражено у њеним новинским текстовима који су се бавили тривијалним стварима. Џоун пише јефтине историјске романе са љубавним заплетом, а Рени туристичке текстове и текстове о трендовима и животним стиловима. Међутим, разлика између њих је у томе што се у *Телесној повреди* испод површине ипак крије права, истинита прича, јер се Рени, за разлику од Џоун, која се од готских љубића окреће ка научној фантастици, од „брзог експерта за површине“ (Etvud 2002: 20) преображава се у правог „репортера“ (283). Фиона Толан истиче да Ренина заинтересованост и веровање у „истиниту причу“ представљају „повратак у либералну политику седамдесетих година прошлог века, и да признање да је и сама неодвојиви део тога представља кретање ка постмодернистичком прихватању урушавања рационалних граница“ (Tolan 2007: 128).

#### 4.2. Сексуалне фантазије

*Телесна повреда* противи се начинима на које су жене представљене у популарној култури приказујући разне облике сексуалних фантазија мушкараца. У основи овог романа лежи прича о виктимизацији жена и опредмећивању женског тела, о агресији мушкараца и политици моћи и насиља, али и о неосетљивости Канађана када је реч о спољној политици. На то указује већина критичара и проучавалаца дела Маргарет Етвуд, међу којима су Корал Ен Хауелс, Џ. Брукс Бузон, Мерион Вин-Дејвис, Хајди Мекфирсон, Лорна Ирвин, Фиона Толан. Хауелсова истиче да је овај роман усредсређен на политику моћи у односима између полова и на женско искуство, али и да се односи на природу приповедања и улогу фикције као друштвеног и моралног сведока (Howells 2005: 81). Мерион Вин-Дејвис истиче да је насиље над женама оно што овај роман повезује са збирком поезије Етвудове *Истините приче* (*True Stories*), објављеном исте године кад и роман (1981) (Wynn-Davis 2010: 33). Хајди Мекфирсон указује на то да роман прати растући интерес Етвудове за политизацију и учешће у организацијама попут Амнести интернешенел (Macpherson 2010: 47).

Лорна Ирвин примећује да израз који се често понавља („слатки Канађани“) има различито значење у различитим тренуцима у роману, и да указује на наивност, простоту и неутралност Канађана. Ирвинова истиче да сам „текст представља боје канадске заставе, црвену и белу, тако што их понавља у разним комбинацијама“ (Irvine 1988: 88-89). Према Џ. Брукс Бузон, овај роман се опсесивно враћа теми насиља и моћи мушкараца кроз описе телесних и психичких повреда жена (Bouzon 1993: 112).

У тексту „Маргарет Етвуд у свом канадском контексту“ (”Margaret Atwood in her Canadian context“) Дејвид Стејнс (David Staines) истиче да *Телесна повреда* није само оптужба Канаде за неосетљивост кад је реч о друштвеним питањима, већ и „страствена и болна молба свима који су пасивни и који преферирају улогу војера од активног учесника у животној драми“ (Staines 2006: 20). Стејнс сматра да је Рени сама крива за празнину у свом животу и да се „вакум“ створио као последица страха од привржености и њене неспремности да преузме личну одговорност за своје поступке (Staines 2006: 20).

Према Корал Ен Хауелс, Рени је жртва „како свог тела, тако и спољних околности“ (Howells 2005: 84). Слика конопца на кревету са почетка романа успостављена је веза између јунакињиног страха од смрти због рака и физичког насиља које долази из спољне средине. Хауелсова истиче да протагонисткињу прогоне моралне конвенције Гризволда, у коме је одрасла, те се чини да „мушкарац с конопцем, као и рак дојке, произлазе из сенке њене прошлости“ (Howells 2005: 84). Хауелсова сматра да осећај гађења који се јавља код Рени када размишља о свом „озлеђеном“ телу утиче на њено поимање односа са мушкарцима у роману, и да они „преузимају улоге које се смењују – љубавника, спасиоца, мучитеља и издајца“ (Howells 2005: 85).

Фиона Толан наводи да сви мушкарци у роману, полицајци, љубавници, политичари и доктори, чине насиље над женским телом и да је Ренин задатак да се ослободи опасности, било да је реч о физичкој (у виду тумора који јој нагриза тело) или психолошкој опасности, и да пронађе свој мир и сигурност (Tolan 2007: 119).

Идеју да жене треба да сносе кривицу због виктимизације која се над њима спроводи од стране мушкараца деле и мушки и женски ликови у роману. Питање које полицајац поставља Рени након провале мушкарца који је оставио конопца на кревету, а које гласи „Да ли вас често посећују мушкарци? Разни мушкарци“ (Etvud 2002: 8), говори у прилог томе да он сматра да кривца за тај догађај ипак треба тражити у Рени: „Желео је да то буде моја грешка, макар мала, нека индискретност, некаква провокација“ (9). Ренин колега, фотограф који је радио слике за новинске текстове, дели мушкарце на „дркације и недркације“ и истиче да се женама више допадају они мушкарци „који се према њима односе као према измету“ (95). Исто тако, сазнајемо да Лорина мајка оптужује ћерку због тога што је очух покушао да је сексуално напаствује говорећи јој да је „сама то тражила“ и да је „право чудо да сви мушкарци у граду нису то још одавно урадили“ (160).

Бузонова истиче да незнанац с конопцем представља „латентни потенцијал у свим мушкарцима за вршење насиља над женама жена“ и да је његов злочин „директна последица патријархалне идеологије са њеним хијерархијским и патолошким системом мушке доминације и женске потчињености“ (Bouson 1993: 114). Сличан потенцијал приказан је и у опису Рениног деде из Гризволда,

уваженог доктора који је истовремено био доктор-спаситељ и особа која сакати, јер је ризиковао свој живот да би „вадио бебе кроз рупе које је просецао у стомацима жена“, али и ампутирао ногу неком човеку „обичном тестером“ (Etvud 2002: 47). Бузонова наводи да је и Ренина бака из Гризволда типичан пример „зле мајке“ која подилази конвенцијама патријархалног друштва и доприноси јачању његове моћи јер кажњава и спречава друге жене да изразе своју личност. Исто тако, Бузонова истиче да роман адекватно кажњава неосећајну баку због тога што је виктимизирала Рени тако што је приказује као сенилну старицу која трага за својим шакама, које је наводно „изгубила“ (Bouson 1993: 121).

Из описа односа који је имала са Џејком, партнером са којим је живела, сазнајемо за његове садистичке сексуалне фантазије и игрице на које је Рени пристајала док нису за њу постале озбиљне и претеће: „Понекад се пењао пожарним степеницама и улазио кроз прозор уместо да уђе на врата, слао јој је неписмена и ласцивна писма састављена од речи и исечака из новина, наводно од неких лудака, крио се у плакарима и скакао на њу, претварајући се да је злочинац“ (Etvud 2002: 21); или: „Претварај се да сам управо ушао кроз прозор. Претварај се да те силујем“ (107). Џејкова перверзна машта и сексуална агресија према женама изражена је и у начину на који је, као дизајнер ентеријера, уредио њихов стан. Он је у дневној соби окачио „увећане фотографије Картије-Бресона, три мексичке проститутке [...] с танким и извијеним обрвама, с устима као клоновским“ (97). У дневној соби је поставио „постер Хедер Купер, тамнопуту жену умотану у комад тканине који јој је притискао руке уз бокове, али који није покривао њене дојке и бутине и гузове“ (97). Друга слика коју је окачио, а која је носила назив „Енигма“, била је „стилизована графика жене која лежи на надутој софи“ (97). Лице жене на првој слици није „имало никакав израз“, као што је глава друге жене била „без икаквих црта лица“. У Џејковом обраћању Рени приметна је доза сексуалне агресије коју он носи у себи: „Ти си тако затворена [...] то ми се допада. Желим да будем онај за којег се отвараш“ (97). Међутим, касније, Рени не може да се сети шта је тачно рекао и првобитну изјаву преформулише у: „Желим да будем онај који те отвара“ (97).

Оног тренутка када јој полиција показује језиви порнографски филм у коме је женско тело у потпуности деградирано, Рени одбацује Џејка и одбија да

учествује у његовим фантазијама јер сама почиње да се осећа „искоришћеном за сирову грађу“ (198). То се дешава када Рени добије задатак од Кита, уредника новина, да за мушки магазин *Визир* напише „текст о порнографији као уметничкој форми“ (193). Хауелсова истиче да је овај Ренин задатак контекстуализован на два начина: кроз Џејкове фантазије о силовању и опасне игрице, и кроз контекст феминистичке дебате (Howells 2005: 88). Наиме, постаје очигледно да и Џејк и Кит истичу поигравање сексуалним фантазијама из мушког угла. Кит инсистира на томе да повеже текст са женским фантазијама, иако је Рени „рекла да мисли да је тема ближа мушким фантазијама, али Кит је рекао да жели женски угао“ (Etvud 2002: 193). Истраживање је најпре води до уметничког студија Френка, уметника који је израђивао столове и столице од женских лутака у положајима који указују на покорност (194), а потом и до „сирове грађе“ (195), збирке конфискованих предмета у полицији која, према Хауелсовој, представља „визуелни доказ мушких садистичких фантазија“ (Howells 2005: 88). „Сирова грађа“ је укључивала осакаћена женска тела и исечке из неких филмова који су приказивали „жену с псом, жену са свињом, жену са магарцем“ (Etvud 2002: 196), док је најшокантнији исечак био онај са пацовом који је извиривао из вагине црнкиње (196). Тог тренутка, Рени схвата да се „појавио велики јаз у ономе што је она обично замишљала као стварност“ (196). Шокирана оним што је видела, Рени одлучује да престане да се бави овим истраживањем. Хауелсова истиче да иако она одбија да из женског угла напише чланак о порнографији, приповест Етвудове то ради уместо ње (Howells 2005: 88).

Разлика између Џејка, незнанца с конопцем и конзумента порнографије постоји у мери у којој свако од њих упражњава порнографију. Реакција њене пријатељице Џокасте, са којом је присуствовала овом догађају, слична је Џејковој реакцији када му Рени исприча шта је видела. Џокаста говори полицајцу: „Требало би да вам оправе ту главу“ (Etvud 2002: 197), док Џејк изговара следеће: „Ма дај, немој да ме збуњујеш тим гадостима“ (198).

Бузонова примећује да Џокаста подрива полне предрасуде тако што описује мушкарце као замењиве објекте и сексуалну робу (Bouson 1993: 122). Када Рени исприча Џејку за Џокастину жељу да мушкарци и жене замене места, он препознаје Џокастино притајено непријатељство према мушкарцима и говори јој



да би „све [жене] навалиле да силују“ ако би се ова фантазија остварила (Etvud 2002: 147). Џокаста у Торонту функционише као пандан Лори на острву у смислу самосталности и искрености у изражавању сопствених ставова. Џокаста открива да су се ствари прилично промениле у односу између полова: „Ја сам отворена књига. Све што желим јесте да се лепо проводим, без неприлика, уз нешто смеха, мало романтике, могу и виолине ако их има у близини, пригушена светла, руже, фантастичан секс, нека *они* ујутру чисте паштету с тепиха, и зар је то превише?“ (152). Њена је теорија да су мушкарци сада ти који пролазе кроз кризу идентитета и одбијају секс, али да разлог није у томе што они сада желе „љубав и разумевање и значајну везу“, већ зато што су изгубили моћ да контролишу: „Они и даље желе секс, али само ако они могу да га узму. Само ако ти имаш нешто да изгубиш, само ако се бар мало бориш“ (155).

Џејк и Џокаста одбијају да заузму било какав морални став према порнографији у овом облику. Џејк сматра да зна „разлику између игре и стварне ствари“, односно између „жеља и потреба“, док Рени није у стању да раздвоји фантазију од моралних закона, те се осећа „збуњеном“ (221). Стога, она више не жели да игра улогу жртве у Џејковој фантазији, јер осећа да је „искоришћена“, попут „сирове грађе“ коју је имала прилике да види. Бузонова истиче да се Рени осећала угроженом од стране Џејка и да га је почела доживљавати као „сексуалног предатора“ (Bouson 1993: 115).

Хауелсова указује на блискост овог романа који почиње конопцем на кревету и Џејковим фантазијама о силовању феминистичкој антипорнографској идеји усвојеној у текстовима као што је *Порнографија: Мушкарци који поседују жене* (*Pornography: Men Possessing Women*) Андрее Дворкин (Andrea Dworkin) (1979). Она истиче да је текст Андрее Дворкин „установио јаке везе између порнографије и фантазије у облику мизогиније и мушког насиља над женама (‘Порнографија је теорија а силовање је пракса’)“ (Howells 2005: 89).

Пилар Сомакарера (Pilar Somacarrera) у тексту „Политика моћи: моћ и идентитет“ („Power politics: power and identity“) истражује функцију моћи како у политичкој тако и у личној сфери, истичући да су романи Етвудове *Телесна повреда* и *Слушкињина прича*, као и поезија *Истините приче* најупечатљивији примери политичког ангажовања Етвудове. Пилар Сомакарера (Pilar Somacarrera)

истиче да се у *Телесној повреди* питање порнографије налази на „раскршћу између политичког и личног” и да задатак да напише текст о порнографији помаже Рени да увиди „потенцијалну опасност Џејкових садомазохистичких игара“ (Somasarrera 2006: 50). Ренина приповест указује на то да насиље доминира над односима између полова како у друштвеном тако и у естетском погледу, упркос поменутој феминистичкој антипорнографској идеји. Сексуално и политичко насиље постаје евидентно на крају Ренине приповести када она постаје сведок садистичких „игрица“ чувара који физички злостављају затворенике.

Према Бузоновој, *Телесна повреда* је роман који не само да скреће пажњу на то како порнографија опредмеђује и експлоатише жене, већ и на то како она еротизовањем мушке доминације и женске потпчињености овековечује чинове насиља над женама (Bouson 1993: 118).

#### 4.3. Ренине „романтичне“ приче

Ренина перцепција стварности је у великој мери прожета елементима из фикције. Јунакиња Етвудове има тенденцију да мушкарце са којима има присан љубавни однос романтизује и текстуализује. Жеља за традиционалном љубавном причом спречава је да објективно сагледа своје љубавне партнере. Све њене љубавне приче прожете су осећањем готског страха од прогонитеља и анксиозношћу коју осећају жене због бруталности мушкараца и сопствене рањивости. Такође, главне мушке улоге у причи су истовремено хероји/спаситељи и зликовци/убице /латентни садисти. Рени се са Џејком упознала када је требало да обави интервју са њим за потребе писања текста о мушкарцима који су у тридесетој години имали своје мале компаније (Etvud 2002: 94). Она препознаје њихову заједничку заинтересованост за површинске аспекте ствари, с обзиром на то да се бавио дизајном и да је „паковао ствари“: „Он је одлучивао како ће изгледати и у каквом контексту треба да се нађу, односно, шта ће људи осећати према њима“ (95). Џејкова фотографија, која заузима читаву страницу Рениног текста „Млади и солвентни“, одавала је утисак да је реч о озбиљној особи, каквом га је Рени сматрала: „Када би помислила на њега, то би била прва слика коју би видела: Џејк, „озбиљан“, како је написала у тексту, тамне пути и белих зуба,

„исцерен као лисац, самоуверено ироничан за својим таблом за цртање, одевен у морнарски плаво класично одело да би показао да се не треба плашити одела“ (94). Касније се испоставља да је слика коју је имала о Џејку била површна, а самим тим и искривљена, јер је Џејково суштинско биће било испуњено садистичким фантазијама о женама, као и сексуалном агресијом према њима.

Иако се још на самом почетку изјашњава да „није мушкарац за ум“, да га више занима Ренино „тело“ (95), као и да би жене „требало затворити у кавезе“ због „халапљивих женских животињских жеља“ (65), илузија коју Рени гаји о њему као страстеном мушкарцу не дозвољава јој да увиди његову суштину. У опису који подсећа на сцену у којој Џоун Фостер плеше по сломљеном стаклу евоцирајући учестали мотив фикције Етвудове о „дрвеним ципелицама“, Рени помишља да јој се не допада идеја да се заљуби: „Заљубљеност је као кад трчите босоноги улицом покривеном разбијеним флашама. Као кад скидате одећу за време ручка у банци. Људи тада мисле да знају нешто о вама што ви не знате о њима, даје им неку моћ над вама. Постали сте видљиви, меки, пробојни; постајали сте смешни“ (94). Чак и са таквим предубеђењем, она се упушта у романтичну везу са Џејком и пристаје да буде објект његових мушких фантазија.

Рени не може да прихвати чињеницу да су Џејкове фантазије садистичке и да оне, на изванредан начин, сугеришу да насиље мушкараца над женама заиста постоји. Постаје јасно да су Ренина настојања да убеди саму себе да не треба да осећа страх због Џејкове сексуалне агресије последица њеног романтизованог односа према њему: „Сигурну жену не плаше фантазије њеног партнера, рекла је Рени самој себи“ (97). Након операције, она не допушта Џејку да је дотакне јер увиђа да он улаже напор „да се претвара да ништа није другачије“ (187). Стога, она долази на идеју да напише текст о томе под називом „Креативни целибат“ (186). Након неуспелог покушаја вођења љубави са Џејком, који Рени тумачи као последицу чињенице да се „смртност увукла у њу, она је била преносилац, била је заразна“, она размишља о тексту о графитима који је некада писала, присећајући се графита који је видела у мушком тоалету: *Живот је само једна од сексуално преносивих друштвених болести*. Рени и овај стваран догађај тумачи кроз фикцију и закључује да Џејк није крив: „Зашто би он морао да заглави с тим? С њом?“

(188). Она му чак и не говори о незнамцу с конопцем да се не би осећао кривим, јер управо представља „призор његових остварених фантазија“ (221).

Када јој се распрше илузије о Џејку јер је после доста времена схватила да је она „само једна од ствари које је Џејк паковао“ и „празан лист папира“ на коме он може да „шара“ (96), Рени предузима ново бекство иницирањем љубавног односа са мушкарцем кога још више романтизује и за кога каже да је „фантазија о одсуству фантазије, фантазија нормалног“ (222). Након пар излазака са Данијелом, она се заљубљује у њега и своје искуство одмах претаче у могући наслов текста „Романтика се враћа“ (131). Рени описује Данијела као некога „с друге планете“ (76) и заљубљује се у њега зато што је он био „прва ствар коју је угледала након што јој је живот спасен“ (26) и што он „зна нешто о њој што она не зна, он зна како она изгледа унутра“ (72). Њу привлачи то што је он „завирио у сваку од нас и видео смрт. Он зна да смо враћене из мртвих, зна да нисмо баш тако добро слепљене, да сваког часа можемо да испаримо“ (132), као и то што је „нормалан“ (184). Фантазија коју је имала о Данијелу била је још више подстакнута чињеницом да је он „мислио да Рени зна ствари које он не зна, али које би требало да зна; мислио је да она живи у стварном свету“ (130). Међутим, Рени није живела у стварном свету већ по клишираним заплетима љубавних романа. Своју заинтересованост за површинске аспекте ствари и посматрање живота кроз призму текстова које чита и пише Рени показује тако што се заљубљује у свог доктора као што су то чиниле „средњевековне удате жене, жене у сапунским операма, жене у романима о болничаркама и еповима о сексу и скалпелу с насловима типа *Хирургија* и са сисатим болничаркама и докторима који изгледају као др Килдер на корицама“ (27). Упркос томе што познаје површинске аспекте ствари о којима је извештавао часопис „Живот у Торонту“ и уверењу да се понаша као „гуска“, из текста који је урадила за магазин *Сова* о човеку који је веровао да гуске треба користити као безбедну и лојалну замену за псе чуваре (27), она је постала „навучена као наркоман“ на Данијела (27) као што је Џоун Фостер „навучена на заплете“ историјских готских романа. Када је он после операције саветује да размишља о животу као о „празној страници“, Рени се пита да ли је о том „течном измету“ научио у „Ридерс дајџесту“ (75).

За Рени, Данијел је особа која „доста наликује на Гризволд, не на Гризволд какав је стварно био већ какав би хтео да буде“ (184). На ручку, она му отворено говори о свом ставу да „људи воле да их сређују и преправљају“ и поставља му питање: „Зар не желите да вас средим?“ (131). Њене мисли поново окупира нови текст који би написала за магазин, јер истог трена смишља његов „савршени наслов“, који би гласио „Сексуална реновирања“ (131). Временом граница између стварности и фикције код Рени почиње да постаје све тања и нејаснија. Оно што је интересно је то да управо Данијел покушава да је одврати од фантазија које има о њему: „Имате таква осећања према мени зато што сам ваш лекар... ја сам ваша фантазија. То је нормално“ (92).

С обзиром на то да Џејку није дозвољавала да је дотакне након хирушког захвата, Ренине мисли све више заокупљује Данијел као мушкарац кога она „не сме да дотакне“ (186). Инспирисана својим љубавним животом, она долази на идеју да напише текстове о Џејку и Данијелу под називом „Креативни целибат“ и „Сексуална апстиненција, појава која постаје популарна“, али убрзо одустаје од тога јер је то „већ рађено“ (186). Рени тражи од Данијела да јој он, још једаред, „спаси живот“ и да јој покаже да је с њом „све у реду“ (133). Међутим, када га Рени коначно убеди да имају сексуални однос, она открива да је он, ипак, не може утешити, јер су заменили улоге: „Он је вероватно хтео неку врсту бекства, као и сви остали; нешто мало али не превише, можда прозор али не врата“ (133). Рени увиђа да је „њему нешто требало од ње, што она није могла ни да поверује ни да опрости. Она није рачунала на то: требало је да она буде та којој нешто треба, али испало је другачије. [...] Осећала се као годишњи одмор, Данијелов, одмор за који је сматрао да не треба да га искористи. Осећала се као сламка која је ухваћена, осећала је да се он дави. Осећала се силованом“ (223).

Када се нађе у затвору на Св. Антоану, Данијел поново постаје накратко Ренин вид бекства. Ухваћена у саму срж насиља које бесни на острву, она покушава да остане присебна тако што ће убедити себе да се налази у неком филму и да је стварност оно што је оставила у Торонту. Она почиње да се присећа Данијела „који доручкује док слуша вести...на Данијела у јутарњој саобраћајној гужви...на Данијела коме су ноге мокре јер није слушао прогнозу времена...на Данијела у операционој сали...на Данијела који се нагиње преко стола, држећи

руку плавуше којој је недавно одсекао дојке“ (267). Међутим, два света која су до тада постојала паралелно полако почињу да буду међусобно искључиви. За њу је Данијел био дефиниција нормалног у Торонту, али у свету у коме се сада налази, Данијел је представљен као „стаклени мехур у оквиру кога је његов живот могућ. Нормалан“ (267). Из перспективе света у коме је Рени тренутно, Данијел је ван граница тог мехура, те је као такав „обична људска пристојност, мутација, изопаченост“ (267). Рени сада себе доживљава као особу која се „налази споља и гвири унутра“ и увиђа да „свет сасвим сигурно не може да садржи оба места. Он је привид, нужна илузија, талисман који она непрекидно опипава да би сачувала свој разум“ (267).

Ренина склоност ка романтизовању мушкараца наставља да буде присутна и са њеним доласком на острво, где упознаје Пола. Сада Пол замењује Данијела и представља ново бекство од стварности. Њему је додељена улога неустрашивог мушкарца који спасава жене јер воли ризик и добру забаву, а не зато што је „изигравао тамо неку племенитост“ (201). Исто тако, Рени ће и у њему видети незнанца са конопцем, садисту који терорише жене (90, 218). Касније, у складу са конвенцијама шпијунског романа, он заиста спасава Рени и помаже јој да се са Св. Агате пребаци на Св. Антоан, али је то бекство осујећено јер Рени ипак хапсе због сумње да је шпијун. Тако се и њихова љубавна прича не завршава срећно. Као што окончава своју везу са Џејком јер се осећа „искоришћеном“ (198), а са Данијелом јер се осећа „силованом“ (223), на сличан начин завршава и романса са Полом. Када схвати да се он упустио у однос са њом не би ли проверио да ли ради за ЦИА, она осећа да се „нешто користи против ње, њена жеља“ (230). До распршивања илузија долази у затвору, где јој ни размишљање о прошлости, садашњости или будућности не помаже да превазиђе страх који осећа, и где долази до потпуног изједначавања фиктивног и стварног: „Покушава да се сети о чему је она некада размишљала, али не може. [...] Садашњост је истовремено непријатна и нестварна; размишљање о будућности само је прави нестрпљивом“ (266). Стога, она почиње да размишља о особама које су стварно постојале: „Покушава да призове неко тело, Џејково тело, као што је некада радила, али једва успева да се сети како он изгледа“ (266). Особе из стварног света, од кога је побегла да би се дистанцирала, сада постају фиктивне: „Како зна да је он [Џејк]

уопште постојао? Нема доказа“ (266). Исто тако, за њу је „тешко поверовати да Данијел стварно постоји“ (267), док је Пол, као особа која припада свету према коме још на самом почетку успоставља дистанцу, „нестао, што може свашта да значи“ (267). Романтични заплети је изневеравају. Мушкарци и једног и другог света којима је она упорно додељивала улоге романтичних хероја-спаситеља не могу да јој помогну да се сабере и њена тенденција да фикционализује стварне догађаје кулминира тако што она више није у стању да разликује стварност од привида. У последњој сцени романа, Рени се последњим снагама бори са стварношћу затворске ћелије тако што убеђује себе да може да „лети“ и да је срећа коју наједном осећа „оно што је горе одржава“ (284).

#### 4.4. Ренини новински текстови

Заинтересованост Етвудове за површинске аспекте ствари почиње још са Мериен, која одбија да се уклопи у површне творевине потрошачког друштва (*Јестива жена*), да би се наставила кроз настојање неименоване протагонисткиње *Израњања* да зарони испод површине не би ли открила сопствени идентитет; овај задатак, затим, наслеђује Џоун Фостер из *Госпе Пророчице* чија заинтересованост за фасаде доводи до усложњавања њеног идентитета, процеса који је симболично представљен кроз њене историјске готске романе; слично третирање површинских аспеката ствари примећујемо код Елизабет Шенхоф из *Живота пре човека* која је окренута ка обичним, свакодневним стварима да би избегла суочавање са трагичним догађајима из њеног живота. Површински аспекти ствари у *Телесној повреди* представљени су кроз Ренин однос према стварности који је описан тривијалним новинским текстовима које пише. Мотиви очију, фрагментираног лица и разједињеног тела који су у блиској вези са површинама, а које је Етвудова обрадила у овом роману, наставиће да буду присутни, додуше у знатно већој мери, у *Слушкињиној причи*, али и *Мачјем оку*, роману којим ћемо се темељније бавити у следећем поглављу ове дисертације. Описом клаустрофобичног страха да вас неко посматра или да вам недостаје неки део тела (било да су у питању шаке, очи или лице) успостављена је сличност између

новионарке Рени и сликарке Илејн Ризли. *Алијас Грејс*, као последњи роман којим ћемо се бавити, обилује слојевима значења као површинама које треба отклонити да би се дошло до сржи приповести Грејс Маркс као што се до суштинског бића Рени Вилфорд долази када се зарони испод површина којима се она намерно окружује.

Рени Вилфорд (*Телесна повреда*), Џоун Фостер (*Госпа Пророчица*), Антонија Фремонд (*Крадљивица-невеста*) и Ајрис Чејс Грифин (*Слепи убица*) спадају у јунакиње Етвудове које се баве писањем. Као новинске извештачице, списатељице, песникиње и историчарке, оне истражују која је улога женског писца и испитују границе потенцијалних женских тема. За Рени то представља прави изазов, јер се од самог почетка ограђује од извештавања и писања о свим политичким дешавањима и битним темама у земљи. Међутим, она бива увучена у опасан сценарио правога политичког насиља које се одиграва на једном од фиктивних острва Кариба у Атлантском океану на које она пристиже са намером да напише једноставан и занимљив „туристички текст“ (23).

Леша Грин предузима психолошко путовање тако што у својој машти посећује праисторијски свет. Ренина путовања су, попут Џоуниних, психолошка, стварна и текстуална. Све три протагонисткиње, међутим, имају исти мотив због кога, било свесно или несвесно, посежу за овим путовањима. Оне доживљавају стварни живот као нешто од чега треба да побегну, јер се у њему не сналазе баш најбоље и бирају да стварност посматрају кроз призму фикције. Џоун напушта Торонто тако што инсценира своју смрт и одлази у Теремото, мало италијанско место, одакле наставља да пише своје романе у којима је неретко она главни лик. Рени из Торонта одлази на фиктивно острво Кариба и наставља да тумачи стварност као неки детективски роман или „другоразредни филм“ у коме је она главна протагонисткиња. Џоун признаје да разуме потребу својих читалаца за бекством, јер тај осећај и сама „одвише добро познаје“, те се често поистовећује са хероинама својих историјских готских романа (Atwood 1976: 34). Џоун бира да се бави фасадама за које сматра да су „бар подједнако истините“ (Atwood 1976: 197). Леша посећује свет без човека јер зна да је тамо диносауруси „неће приметити“ и да је то, након способности да се буде невидљив, „друга најбоља ствар“ (Atwood 1998: 12). У једном таквом свету, Леша не мора да се укључује ни



у каква дешавања, а њен једини задатак је да, попут каквог туристе, истражује ново и непознато егзотично место.

Рени признаје да би желела да оде „негде где је топло и веома далеко одавде“ зато што је њен живот „сада бедан“ (Etvud 2002: 10) и зато што јој је „потребно да се мало издвоји“ (11). Она „није никада чула за то острво“, али одлучује да га не изучава пре одласка: „Овога пута летела је наслепо“ (11). Један од разлога због кога је желела да напусти Торонто и оде на непознато острво је тај што је тамо „нико не зна. На извештан начин, невидљива је. На извештан начин, безбедна је“ (33). Жеља да напусти Торонто уследила је након суочавања са раком дојке и мастектомије, окончања везе са Џејком и провале потенцијалног силоватеља у њен стан. Њена бекства се, међутим, показују узалудним, јер оно од чега не може да побегне је прави облик насиља са којим се суочава у свету који успутно посећује а који упорно настоји да доживи као фикцију.

Напуштање Торонта је, наиме, друго бекство које Рени предузима. Прво се десило када је одлучила да напусти родни Гризволд који је за њу био „нешто наспрам чега она дефинише себе“ (12). Морална начела и друштвени закони и конвенције које су важили у Гризволду су се, у великој мери, одразили на њен менталитет. Гризволд је пример једне затворене и строго патријархалне средине у којој су чак постојале жене које су сматрале да је „грех носити кармин за усне“ (68). Чак и након одласка, она не може да се ослободи мисли о томе „шта [би] Гризволд има[о] да каже“ (12). Реакција Гризволда на конопац на њеном кревету била би: „То се догађа женама као што си ти. Шта си могла да очекујеш, то заслужијеш. У Гризволду свако добија оно што је заслужио. У Гризволду свако заслужије најгоре“ (12). Наиме, она је још као дете научила да „крије посекотине и ожилке, јер њена мајка није сматрала такве ствари несрећним случајевима већ поступцима које је Рени намерно учинила да би искомпликовала мајчин живот“ (73). Она открива да мајку није обавестила о болести јер би она и „операцију видела као [Ренину] грешку“, јер је чак и рак био „нешто што је човек сам навлачио на себе“ (73). У Гризволду је, такође, научила „како да буде мирна, шта да не каже, и како да гледа ствари а да их не дотиче“, али и да „чује оно што није речено, јер је то обично било важније од онога што је било изговорено“ (46). Рени је схватила да је њена мајка ухваћена у клопку Гризволда и да зато не жели „ни на

који начин да буде као она“: „Нисам желела да имам породицу нити да будем нечија мајка; нисам имала такве амбиције. Нисам желела да поседујем било какве предмете нити да их наследим. Нисам желела да се борим. Нисам желела да пропадам“ (50). Чак и у периоду када је била најсрећнија са Џејком и када је мислила да „ништа није могло да је дотакне“, често је мислила на то да су „у Гризволду веровали да се све изједначи на крају: ако једног дана имаш превише среће, наредног дана следи несрећа. Срећа је била несрећна“ (63).

Менталитет и морал Гризволда Рени је понела са собом у Торонто. Стога, она остаје верна површинским аспектима ствари којима се Гризволд највише бавио и које су представљале њену стварност. Поред текстова који су се, исто тако, бавили површинским аспектима ствари, она је често интервјуисала људе који су били „спремни на све“ да би добили мало пажње. Повученост која је красила Лешу била је својствена и Рени која би „радије била особа која пише о таквим људима него особа о којој се пише“ (21). Она признаје да је некада имала „амбиције“ и да је, када је била на колеџу, веровала да постоји „права прича“ и „прави мушкарац“ (55). Период када је одлучила да ће „искреност бити њен став“, донео је текстове са озбиљнијим темама, као што је био текст о томе „како грађевинске фирме наводе власнике некретнина да их продају испод стварне цене и тако остваре огромне профите, као и текст о недостатку добрих забавишта за самохране мајке“ (55).

После 1970. године, она престаје да се бави битним темама и почиње да „интервјуише људе који су учествовали у њима“, јер су се такви текстови више допадали уредницима, али су јој доносили и могућност брже и лакше зараде. Писала је о „гардероби која је популарна међу штрајкачима, значају једноделног радног одела од тексас-платна, шта феминисткиње једу за доручак“ (56); објавила је текст у рубрици о мушко-женским односима у којем је тврдила да „досада укључује двоје људи а не само једну особу: онога који је досадњаковић и онога који трпи досаду“ (13); текст о трговини машћу у ресторанима коме је уредник дао назив „Знаћете их по њиховој масти“, док је Рени желела да га наслови „Град масти“ (16); о накиту направљеном од ланаца за затварање на умиваоницима (17), који је назвала „Ланчана реакција“ (21); о ренесанси Краљичине улице за „Живот у Торонту“ (19); текстове о лажним трендовима (19); текст који је урадила за

магазин „Сова“ о човеку који је веровао да гуске треба користити као безбедну и лојалну замену за псе чуваре (27); текст о ресторанима брзе хране (36); о томе како да се упозна мушкарац у перионици веша (36); о повратку шешира с велом (56) ; текст под насловом „Сагореле“ о женама које су објасниле зашто су се пребациле на ткање подметача и сликање минијатурних пејзажа на флашама (84); текст о мушкарцима који су у тридесетим годинама имали своје мале компаније (94); о повратку доњег рубља од сатена и украсних појасева за чарапе (97).

Моћ Рениног писања лежи у томе што она врло лако може манипулисати својим читаоцима – не само да уочава трендове и извештава о њима, она их и сама измишља: „Рени је понекад волела да пише о трендовима који нису доиста постојали, да би видела да ли може да учини да постоје тако што ће писати о њима“ (19). У свом тексту писала је о томе како је накит направљен од ланаца за затвараче „најновија ствар са Краљичине улице“ (18). Служећи се сензационалистичким новинарским стилем, она пише да је то „новоталасно поигравање на рачун правог накита“ (18). У ствари, реч је о украсу који је запазила на Џокасти, власницом продавнице половне робе. Рени је желела да спроведе истраживање о томе да ли ће они који слепо прате нове модне трендове одмах прихватити нови модни „хит“ као обавезан аксесоар. Чињеница да је накит постао „nouveau wave“ делимично је последица доместикације насиља у урбаној средини. Насиље и опасности су преобликовани у блажу форму клишеа и уметничког тренда.

У тексту „Овде и сада у *Телесној повреди*“ („*The Here and Now of Bodily Harm*“) Лорна Ирвин истиче да се овај роман бави самим процесом писања и да чак драматизује креативни процес тако што се на самом почетку контрастирају мушка и женска читалачка публика, а донекле и писци (Irvine 1988: 89). Наиме, Рени пише за рубрику мушко-женских односа за *Пандору*<sup>47</sup>, часопис који је намењен женама, али је истовремено ангажована да пише за *Визир*, часопис који углавном окупља мушку читалачку публику. Као особа која пише за часописе, Рени одбија да се бави озбиљним темама и највише је занимају чланци који се баве новим трендовима.

---

<sup>47</sup> Алузија на Пандорину кутију.

Рени релативно лако може да пласира лажне трендове. Штавише, она може осмислити читаву конверзацију која се одиграва између двоје људи приликом њиховог првог контакта. Као „стручњак за досаду“, Рени пише текст за *Пандорину* рубрику о мушко-женским односима у коме издваја „онога који је досадњаковић и онога који трпи досаду“ (Etvud 2002: 13). Она наводи начине на које жена може да се забави уколико је партнер досадњаковић: „*Добро проучите његову кравату, препоручила је. Ако то не иде, направите имагинарну колекцију ресица и додајте ону с његовог уха. Гледајте како му се Адамова јабучица креће горе-доле. Стално се смешите*“ (13). Рени, такође, уме да напише текст који би задовољио мушку публику у коме би нудила савете типа „како да знате шта она мисли“: „*Ако вам упорно гледа у ресице или посматра како вам се јабучица креће горе-доле, промените тему*“ (13). Текстови за *Пандорину* рубрику су сушта супротност женским часописима који су сатиризовани у *Јестивој жени* петнаест година раније.

Чак је и Ренин одабир места које ће посетити да би написала текст зависити од тога да ли је неко већ био тамо. Кит, уредник *Визира*, часописа који је усмерен на мушку читалачку публику, говори јој да изабере неко острво које „мора да буде неко место о којем још нисмо писали“ (11). Карипско острво које „лежи мимо утабаних стаза“ је звучан наслов који може заинтересовати њихове читаоце. Врло брзо се увиђа иронија ових речи.

У тексту „На граници: романи Маргарет Етвуд“ („On the Border: Margaret Atwood's Novels“) Алис Паламбоу (Alice Palumbo) истиче да су блиски сусрети са смрћу изазвали код Рени сумњу у способност да успешно пише о површинским аспектима ствари који су главна тема њеног новинарства (Palumbo 2009: 27). Рак је утицао на то да она озбиљније схвати живот, што је површност текстова које је претходно написала учинило још очигледнијом. Она почиње да примењује медицинске термине који су у вези са њеном болешћу на свој живот: „Мировање је добра реч, *терминално* је лоша. Кад је чује, Рени помисли на аутобуски терминал: последња станица, крај линије“ (Etvud 2002: 51). Она не жели да мисли на „обухваћеност великих размера“ (massive involvement), јер осећа да је жртва сопственог тела и као таква сматра да се „више не осећа као људско биће“ (75). И своје љубавне везе Рени описује као заражене. Она, чак, криви своју болест за

неуспелу везу са Џејком: „Он се плашио, на њој је почивао пољубац смрти, видели су се трагови. Смртност се увукла у њу, она је била преносилац, била је заразна“ (188). Рени мора да се суочи како са физичком малигношћу која је унутар ње тако са малигношћу у свету око ње. Раком је симболично представљена духовна смрт која прети да зарази њен ум и уруши концепт хуманости. У једном тренутку, Рени чак покушава да тривијализује канцер тако што говори да ће писати о њему и да ће текст назвати „Рак, ствар која долази“ или „Преломна тачка“ (21), јер сматра да ће чак и умирање, у неком тренутку, постати тренд (22). Међутим, иако је Ренина професија да пише разноврсне текстове које доносе лаку зараду, канцер је једна од прича коју она није могла да исприча.

Рени доживљава прву „новинарску кризу“ када добија задатак да напише текст за *Пандорин* серијал о успешним женама (57) и текст за *Визир* о „порнографији као уметничкој форми“ (193). Први текст је пример упрошћеног феминизма, на шта указује и сам наслов, а главна тема је судија која је „имала све“: „Судија је имала двоје деце и мужа који ју је обожавао и уопште му није сметало што она проводи пуно времена као судија, јер је свој посао сматрао веома задовољавајућим. Имали су шармантну кућу, коју Рени није могла да критикује, пуну слика успешних младих уметника; судија је одлучила да се фотографише испред једне од њих. [...] Судија је имала све и Рени је почела то да види као личну увреду“ (58). Уредница Типи жели да Рени пронађе „неколико пукотина у оклопу, мало бола. Зар није могла да се пати док се успињала према том положају?“ (58) Типина жеља за „правом причом“ иде даље од феминистичког интересовања за препреке које је друштво наметало женама које су желеле да буду успешне. Она више подсећа на Гризволд, који је веровао да је цена женског успеха бол, да је успех незаслужен и да се за трен може претворити у катастрофу. Рени не успева да напише ни чланак о порнографији из женског угла. Она ће започети своје истраживање тако што ће користити два извора: дела уметника Френка и порнографску зборку конфискованих предмета у полицији Торонта. С обзиром на то да су радикални женски магацини објављивали анти-порно текстове који су били „тешки и лишени хумора“, Кит је захтевао од Рени да текст повеже са женским фантазијама уз „елементе игре“ (193). Авангардна уметност која је приказивала жене у положајима који указују на покорност је сатиризована.

Стереотипне улоге мушкараца и жена присутне су и овде, али Рени не успева да их уочи јер су обавијене дубоком иронијом која води ка погрешном тумачењу. Рени говори како је Френкове скулптуре „уопште не напаљују“ (194), док јој он одговара да то и није циљ, јер је уметност, заправо, „контемплација“ и да „узима оно што друштво ствара и чини видљивим“ (194). Међутим, „сирова грађа“ коју је имала прилике да види садржи материјале који шаљу јасну и недвосмислену поруку. Након приказивања филма са пацовом који извирује из вагине црнкиње, Рени се пита: „Шта ако је ово нормално, помислила је, а нама још није речено?“ (196) Затим се исповраћа, док је полицајац теши говорећи како је то нормално: „Мислио сам да ће вас то дирнути... То се дешава многим женама. Можете то да сагледате и на други начин, као нешто што није за педере“ (197). На Св. Антоану и Св. Агати ће се, пак, овакав тип порнографског филма учинити „нормалним“, могућим и стварним, узевши у обзир оно што је видела у затвору, где закључује да „ништа овде није незамисливо, нема пацова у вагини али само зато што им то још није пало на памет“ (273). Истовремено, сусрет са оваквом верзијом стварности доводи до тога да се она још више посвети кичу и тривијалностима, јер схвата да „има ствари о којима је боље не знати више него што мораш да знаш. Површине, у многим случајевима, боље су од дубина“ (197).

Једина особа која је све време подсећа да је „права прича“ оно што се одвија пред њеним очима, а што она одбија да види, јесте доктор Миноу. Он је подсећа да је њена „дужност да извештава“ (123). Под изговором да ће је одвести да посети ботаничку башту, доктор Миноу је одводи на друго место, које ће јој дати праву слику о острву на коме „ништа није незамисливо“ (123). Он јој говори да постоје ствари „које ће бити корисније да види“ (114). Одводи је до тврђаве која представља важну историјску грађевину, реликвију британског колонијализма, али јој показује и њену другу страну – испод ње се налази блатњава ледина са шаторима (117) у којима живе људи који су у урагану изгубили домове, иако „Влада има новац да им поново подигне куће“ (115). Он јој показује у каквом је стању културна баштина због незаинтересованости министра културе (119); одводи је да погледа бараке са затвореницама (120) и да за свој чланак фотографише вешала (121). Др Миноу јој говори и о карипским Индијанцима који су узимали дроге у религијске сврхе („ритуални клистир“)

(122). Он је саветује да пише о првим изборима на острву, који ће вероватно бити последњи (123), али и о томе да председнички кандидат Елис користи новац од страних донација за подмићивање људи (124).

Иако јој говори да „све што тражи од ње јесте да гледа“, да буде посматрач, јер ће једино „отворених очију“ моћи да види „праву истину“, Рени одбија да види оно што јој се предочава (123). Ни чињеница да би објављивање њеног чланка у спољном свету „помогло“ и „зауставило експесе“ није довољна да је убеди да се ангажује по том питању (124). Када јој он саопштава да је ЦИА на острву јер „желе да униште историју у заметку“ (124), Рени осећа као да је „упала у неки офуцани левичарско-либерални гласник са насловном страном у две боје, јер не могу да приуште три боје“ (124). Под изговором да није „одважан путник“ (117), она наставља да проналази разлоге зашто преферира да се бави туристичким текстовима: „И други људи хоће да знају у којем ресторану би им позлило, који хотел има буба-швабе, није она једина“ (117). Она уверава себе да опасност на острву још увек није превише забрињавајућа, али и да би она, „ако дође до најгорег, увек могла да се врати са другим туристима“ (117). Она покушава да оправда своју суздржаност и неутралност тако што понавља себи да „у библиотеци нема никаквих књига, нема ни библиотеке“ (126). Ренини субјективни осећаји су у раскораку са објективним догађајима на острву, али је то не спречава да каже за себе да је „лицемер“ и да у њој проговара Гризволд: „Ако не можеш да кажеш ништа лепо, онда немој ништа да каже“ (127).

Фикционализовање сопствених реакција на оно што види и чује делимично је последица њеног импулса да се кроз причање прича ослободи ужаса и страха. Рени постаје главна актерка „другоразредног филма“ након провале у њену хотелску собу и сазнања да се у кутији која је код ње крије оружје (148). Она жели да реши мистерију, покушавајући да открије „ко још зна“ за кутију (149). Вилсонова истиче да се у основи овог романа налази интертекстуална алузија на мит о Пандориној кутији и да је Рени „како патријархална тако и матријархална верзија Пандоре“ јер отвара „забрањену“ кутију која је деструктивна по човечанство (Wilson 1993: 223). Према Шерон Вилсон, у *Телесној повреди* сатирични плурализам текстова и интертекстуалних алузија, слике заласка сунца на календару, пацов у вагини, судија из *Пандорине* рубрике о успешним женама,

вешала затвора у којем су Рени и Лора утамничене, постер Хедер Купер, као и туристичка брошура на којој је препланула жена у купаћем костиму, постоје паралелно са комичним стриповима „Рекса Моргана“, Деловим мистеријама, игром „Клудо“ и Рениним „менталним филмовима“ или вештачким „камерним видом“. Такође, она истиче да ови постмодернистички текстови, посматрани кроз призму Гримових бајки, мита и *Краља Едина*, улазе у састав већег постколонијалног текста који Рени пише, а ми читамо (Wilson 1993: 207).

#### 4.5. Доживљај стварности

Када је реч о доживљају стварности ликова у овом роману, Хауелсова поставља интересантно питање: „Да ли је стварност унутар протагониста или ван њих, и у којој мери је спољна стварност преобликована кроз субјективност посматрача?“ (Howells 2005: 80). Ово питање се логично намеће ако се узме у обзир чињеница да је у овом роману стварност подложна променама јер је јунакињин доживљај стварности проблематичан. Рени посматра стварност кроз призму својих новинских текстова, које су „марксистички професори и тврдокорне феминисткиње нападали због фриволности“ (Etvud 2002: 20). Попут Џоун Фостер, коју су занимале „фасаде“, Рени је „брзи експерт за површине“ (20). Она брани своје теме тако што цитира Оскара Вајлда, који каже да се „само површни људи не брину за изглед“ (20). Она признаје да једино што може да види јесте садашњост, „површину“, и да о „боји ружа за усне, дужини сукњи, висини потпетица, о пластици или позлати коју ће жене да накаче на себе“ (20) пише зато што је „добра у томе“ и зато што „не зна ништа друго да ради“ (55). Управо се површинским аспектима ствари бавио Гризволд, јер су они, како каже Рени, „одлучивали о томе да ли вас људи озбиљно схватају“ (20). Тако је и она, док је на ручку са Данијелом, „на основу одеће закључивала шта су остали гости“ (131).

Није ни чудо што Рени, када се нађе на острву, стварност почиње да доживљава као филм, тачније, мелодраму у којој је она један од актера који сасвим случајно бива уплетен у мрежу прилично нејасних односа и догађаја на острву које посећује под изговором да о њему напише занимљив текст који би



насловила *Провод под сјајем сунца* (113), док се прави разлог крије у одбијању да се суочи са стварношћу.

По Ренином доласку на Карибе, постаје јасно да је њен субјективни доживљај стварности потпуно другачији од спољне стварности. Рени заузима улогу „туристе, посматрача, војера“ (115) који површно познаје острво. Ренини текстови о трендовима и животним стиливима Торонта не разликују се од њених опсервација на Св. Антоану због њеног израженог осећаја дистанцираности. Још на аеродрому, она почиње погрешно да тумачи ситуације у којима се налази и сигнале које види. Алис Палумбо сматра да је Ренино погрешно тумачење пејзажа и знакова на острвима Св. Антоан и Св. Агата илустрација интересовања Етвудове за двострукост површина (Palumbo 2009: 27). Најпре, за двојицу полицајаца који покушавају да јој продају улазницу за Добротворну игранку полиције Св. Антоана она помишља да су војници који је заустављају да би је претресли (Etvud 2002: 30); затим, за жену која носи мајицу на којој пише црвеним словима ПРИНЦ МИРА помишља да је неки верски манијак (31), а касније се испоставља да је она Елва, мајка једног од политичких кандидата на изборима који се зове Принц (170); у главном холу аеродрома, она угледа знак: БИОНИЧКИ ПЕТАО: ПОДСТИЦАЈ ЗА ВАС, коју тумачи као рекламу за рум (32); она не схвата да јој продавац у драгстору у који је ушла да купи лосион за сунчање нуди да купи дрогу (61); када јој гувонем човек пружа руку јер жели да јој руковањем донесе срећу, она најпре помишља да је просјак и пружа му новац, а касније да је манијак који је прати (65); када је Пол упознаје са опасном политичком ситуацијом и ризичном предизборном кампањом, њој све то делује „као домаћа радиност: као колеџ, као студентски избори“ (69); вешала на острву јој изгледају као недовршена кућица за играње деце (121); упутства из хотелског приручника о томе „шта да се ради ако вас посети лопов“, Рени описује као „истовремено јасна и недокучива“ (129); за дечка с колицима кога она ангажује да јој пребаци ствари до брода помишља да „намерава негде да збрише с њеним стварима“ (162); она, такође, сумња да Пол, дилер дроге и оружја, ради за ЦИА (168).

Управо ће је неспособност да тумачи знакове на прави начин довести до „уплетености великих размера“ (28, 219, 238, 279). Наиме, она бива уплетена у

трговину оружјем које доспева до једног политичког кандидата који је потенцијални убица новоизабраног премијера др Миноуа (261); она упорно тривијализује дешавања на острву тако што их тумачи као културне клишее и заплете својствене петпарачким романима и, на тај начин, одбија да увиди праву опасност окружења у коме се налази. Као што је у Торонту покушавала да сцену мушкарца с конопцем представи као детективску игру проналаска „убице“ (8, 35), Рени покушава да фикционализује сличну ситуацију на острву када неко провали у њену хотелску собу због кутије у којој је прошверцовано оружје. Она покушава да разреши мистерију „ко је убица“ на острву тако што покушава да открије „ко још зна“ за кутију (149).

Чињеница да Рени по доласку у хотел одмах „почиње да саставља текст“ о декору и јеловнику хотела говори у прилог томе да она стварност посматра кроз призму фикције. Као што Џоун Фостер зна шта њена читалачка публика воли и очекује да се нађе у њеним историјским готским романима, тако и Рени зна да је „на оваквим излетима неопходно имати сапутника, увек, макар и на папиру. Идеја да сами одете у ресторан, да сами седите и једете, била би одвише депресивна за читаоце. Они траже весеље и могућност романсе и помињање винске карте“ (36). Није ни чудо што Рени у том тренутку гледа око себе и присећа се свог текста о томе „како да се упозна мушкарац у перионици веша“ (36). У ресторану је само један мушкарац и она зна да је „директан поглед“ начин да се успостави контакт с њим, што је била „једна од сугестија у њеном тексту. Није, стога, изненађена када он савије новине, устане и крене према њеном столу“ (37). Мушкарац који јој прилази постаће њен „сапутник“, али и особа са којом ће започети своју љубавну романсу на острву, иако одмах наглашава да „не намерава да га освоји“ и да никада „није освајала мушкарце у перионицама, само је пролазила кроз припремне фазе а онда би објаснила да је у питању њен истраживачки рад“ (37). То је разлог због кога Рени, одмах након упознавања са њим, истиче да је по занимању „новинар“, а познанство с њим сврстава у рубрику „покушај људског контакта“ (38). Она закључује да „овај сусрет нема никакву арому авантуре“ (38) јер, на први поглед, оцењује да је њен потенцијални љубавник и сапутник „престар“. Међутим, временом Пол почиње да представља оно што су за њу у Торонту представљали Џејк и Данијел. Врло брзо Рени успева да га увуче у свој

романсирани сценарио у коме он, у улози хероја и потенцијалног спаситеља, има карактеристике готског јунака који је мистериозан, својеглав и непредвидив. Иако Рени признаје да је он „највећи клише у књизи“, љубавна веза са њим довешће до тога да се она уплете у револуционарни преврат, што ће резултирати њеним хапшењем. Она запажа његове светлоплаве очи и „препознаје нешто у њему, намерну неутралност. Он ради исто што и она, суздржава се, и сада је стварно знатижељна“ (39). Од тог тренутка Пол ће постати „најуверљивија копија некога кога [она] познаје“ у стварном свету (134).

Попут Џоун Фостер, која се одједном нађе у средишту збивања својих историјских готских романа, Рени бива несвесно увучена у срж свог будућег „туристичког текста“ о догађајима на острву који нимало не наликују онима о којима је првобитно намеравала да пише. Заплет почиње да се убрзава када добије позив за вечеру од Пола, који тумачи као почетак њихове романтичне везе, као што је мислила за Данијела (132). На путу до ресторана, она је сведок насиља полиције над глувонемим човеком чији се поглед у једном тренутку сусрео с њеним (135). Рени помишља да никада није видела да некога тако туку осим на сликама. У том тренутку, њен доживљај фикције се трансформисао у стварност: „Чим нешто усликате, то постаје слика. Сливовито. Али не и ово“ (135). Међутим, она и даље одбија да сагледа стварност правим очима. Опет не може да протумачи значење погледа који јој је упутио окрвављени старац: „Је ли то апел, молба за помоћ, или је то мржња? Виђена је, темељито је сагледана, неће бити заборављена“ (136). Иако видно потрешена насиљем над глувонемим човеком чији је она сведок, она се убрзо враћа у свој фиктивни свет у коме је „изузета“ јер је Пол подсећа да она „води заштићен живот“ (137). Рени се љути на себе због тога што је „реаговала с таквим шоком“: „Иста категорија као вриштање због миша, као пењање на столицу са задигнутом сукњом. *Девојчица*“ (137). Рени поново покушава да се, фикционализовањем сопствених реакција, ослободи ужаса који је видела.

Испоставља се да разлог због кога је Пол позива на вечеру није позив на романсу, већ упозорење да се „не уплиће превише у локалну политику“ (140): „Рени осећа да је истражена и отписана, да је проглашена неважном, и да се то десило због тога што јој Пол верује или зато што јој не верује“ (141). Разочарење

које осећа због Половог игнорисања и „ишчекивања“ које је имала чини да се присети филма „о последицама атомског зрачења на инстинкте удварања међу животињама: птице су игнорисале једне друге или су нападале уместо да плешу, рибе су се вртеле у круговима уместо да се мресте, корњаче су остављале јаја да се пеку на жарком сунцу, не оплодивши их пре тога“ (146). Рени опет фикционализује своје искуство и закључује да је можда разлог Половог понашања у томе што су се „сигнали помешали и више нико не разуме шта су некада значили“ (146).

Када након повратка у хотел схвати да је неко био у њеној соби, Рени се присећа приручника који је пронашла са упутствима о томе „ШТА ДА РАДИТЕ АКО ВАС ПОСЕТИ ЛОПОВ“ (128). Она „осећа заседу“ као да је у неком „тотално другоразредном филму“ (148) када види да се у Лориној кутији испод кревета уместо лекова налази оружје. У складу са „недокучивим“ упутствима из приручника за заштиту од лопова, Рени не зна како да се понаша: „Шта после, шта сад?“ (148). Она се каје због наивности коју је показала када се упетљала у Лорине и Полове активности, и њен живот сада наликује на „причу за време после ручка“ која није чак ни добра (148). Управо је то тренутак који Ренину приповест повезује са готским жанром и његовим елементима страха и злослутности. У хотелској соби, она игра улогу главног лика детективске приче који се игром случаја и сасвим непосредно нашао у сржи проблема из кога није могао да се извуче јер му „нико неће поверовати“ да нема везе са читавим случајем. Као главни лик приче, она је „глупа, лаковерна, наивна кад верује људима; све је то од превише пића. Сада мора да се труди да не паничи“ (148). Она покушава да одгонетне мистерију, питајући се ко зна да је кутија код ње: „Лора зна, наравно: зато је и послала Рени уместо да је сама узме. Ко још зна? Онај ко је послао кутију. Харолд са царине, можда. И још један човек, који је можда у гаћама за купање. Незнанац без лица. Господин X у спаваћој соби, с ножем“ (149). Рени преплиће детективску причу која представља окосницу „Клуда“ са Лорином причом о црнци у купаћим гаћама који је провалио у стан неке девојке (78) и својом причом о незнаци без лица који јој је оставио конопац на кревет. Стварност и фикција се сада изједначавају. Из страха, Рени закључава врата од купатила јер „не жели да јој још неко уђе кроз прозор у купатилу док спава“,

ставља своју гардеробу у торбу, леже на кревет одевена и гаси светло (149). Ова сцена подсећа на сцену из *Госпе Пророчице* када се Џоунина стварност изједначава са сценом из романа који пише. У Џоунином роману, протагонисткињу прогони мушкарац чији јој лик измиче као што Џоун у стварности уходи непознати мушкарац. Уплашена за свој живот, Џоун пакује своје ствари и ставља их у ауто, спремна да првом приликом побегне (Atwood 1976: 327). Касније, прогонитељ из Џоуниног романа поприма лик њеног супруга, потенцијалног убице који „посеже за њеним вратом” (Atwood 1976: 343). У стварности, док борави у изнајмљеном стану у Теремоту, Џоун чује кораке на тераси и куцање на вратима: „Још увек имам избора. Могла бих се претварати да нисам ту. Могла бих да чекам и ништа не учиним. Могла бих да изменим глас и кажем да сам неко други. Али ако окренем браву врата ће се откључати и отворити, и мораћу да се суочим са мушкарцем који чека на мене, на мој живот“ (Atwood 1976: 343). Она, ипак, одлучује да их отвори јер „зна“ ко је испред.

Преплитање стварности и фикције код Рени постаје израженије након провале у њену хотелску собу: „Постоји танана граница између спавања и бдења коју Рени све теже прелази“ (Etvud 2002: 160). Стање у коме се налази подсећа на Елизабетино пулсирање између кревета на коме лежи њено тело и плафона њене собе: „Сада се налази горе, близу таванице, у углу беле собе... Може све да види, јасно и оштро, испод стакла, њено тело је доле на столу, покривено зеленом тканином“ (160). Рени се присећа своје операције и покушава да призове свој дух јер жели да се „споји са својим телом али не може да се спусти. Пузи кроз наборе заштитне мреже као кроз јазбину, с песком у очима, и трепће, дезоријентисана, под притиском светлости“ (160). Сличан осећај се јавља док је у хотелској соби, оптерећена садржајем кутије који почиње да је плаши.

Страх који осећа због обавезе да бродом пребаци кутију на Св. Агату нагони је да се претвара тако што ће да се „понаша као новинар“ у случају да је неко посматра, али и због себе (163). Озбиљност ситуације у којој се налази Рени може да превазиђе јединим поступком који јој је познат –бекством у фикцију. Она покушава да фикционализује ситуацију и убеди и друге и себе тако што ће да „направи неколико снимака, забележи неколико реченица“ (163). Стога, она почиње да фотографише кутије које се убацују на брод у нади да ће „фотографија

деловати драматично“ (163) и размишља о томе да ће на Св. Агати фотографисати ресторане, старице или „било шта друго што је прихватљиво“ (164). Са Св. Агате острво Св. Антоан изгледа јој „као разгледница“ (166). Испоставља се да су сви ликови који су укључени у дешавања на острву премештени на брод којим се преноси кутија са оружјем: Лора, Пол, глувонеми човек, па чак и стари амерички пар за који Лора претпоставља да раде за ЦИА. Рени и даље покушава да се дистанцира од онога што се одвија на острву и, посматрајући младића и девојку са фотоапаратом, уверава себе да су они „људи попут ње, пролазни гости; попут ње, они могу да гледају све што желе, нису ни под каквом обавезом да виде, могу да фотографишу све што желе“ (173).

Рени стално уверава себе у то да „ништа не може да је дотакне“ јер је „туриста“ (191). Међутим, дотиче је Пол, у дословном смислу, и враћа јој изгубљени осећај за додир. Романса са Полом је потврда да боравак на острву она доживљава као роман у коме је она главни лик, и да су фикција и стварност за њу једно иако упорно покушава да их одвоји. Пре него да је Пол додирне на месту где је био ожиљак, она се осећа „бестелесно, као да је умрла и доспела на небо и вратила се без свог тела“. Међутим, након његовог додира, она „поново улази у своје тело“ и постаје „отворена, враћена назад“, захвална што „још увек може да осети додир“ (191). При том, она зна да је „улетела у највећи клише који постоји у књижи, у необавезну авантуру са тајанственим странцем“ (208). Клиширана су и њена ишчекивања кад је реч о Полу, која описује као „огромна, сентиментална, грандиозна, у техниколору, магична, смешна“ (212). Помисао на то да је „туриста“ и да „увек може да оде негде другде“ (213) делимично јој помаже да се дистанцира и од стварности на острву. Након сазнања да је Пол особа на коју пуцају и да је прошверцовано оружје било за њега јер му је брод који је преносио пушке из Колумбије потонуо, Рени се „труди да ништа од тога не сматра романтичним“ (229). Она и даље не схвата озбиљност ситуације и почиње да још више тривијализује читав догађај: „Дечаки који се играју с пушкама, то је све. Чак је и ова прича о томе само разметање, зар не?“ (229).

Док у дневној соби траје састанак на коме се утврђују резултати избора, Рени чита крими-роман из четрдесетих и „покушава да погоди ко ће бити убијен. Онда чита све до убиства и покушава да погоди ко га је починио, а онда окреће

крај књиге да види да ли је погодила“ (231). Она ће се и сама наћи у средишту сличног крими-романа када убију др Миноуа и када покушава да открије „ко би то урадио“, помишљајући на „мушкарце, на следбенике, на оне с тамним наочарима“ (235). Рени каже за себе да „није баш добра у погађању ко је убица, али је зато постигла осамдесет процената у погађању ко је жртва”, бар кад је реч о детективском роману у коме су женске жртве типизирани (231). С обзиром на то да стварност одступа од конвенција романа детективног жанра које она упорно жели да примени на оно што се дешава, Рени неће имати успеха у откривању убице др Миноуа. Детективски роман који она чита на острву представља алузију на реакцију полиције на њен блиски сусрет са смрћу у Торонту приликом упада мушкарца с конопцем у њен стан: „Две плавуше с бледом прозирном кожом, са устима као са црвеним посекотинама и великим грудима које просто цуре из њихових хаљина, две бурне црвенкосе са очима као зеленим ватрама и кожом као кајмаком, свака од њих пажљиво намештена на поду или кревету као каква мртва природа, не баш сасвим голе, са изгужваном одећом, што сугерише силовање, иако у четрдесетим није било силовања, са видљивим отисцима прстију на врату или раном из које је још текла крв, углавном на левој дојци“ (232). Да је провалник успео у намери да је силује или убије, да ли би полиција у Торонту тумачила место злочина као што она тумачи крими роман који чита или као што то чине фиктивни детективи из крими-романа који изражавају „хипокритички гнев“ због злочина који је „жртва заправо изазвала“?

Сахрана др Миноуа је догађај који ју је подсетио да се свет Гриволда, од кога је побегла, не разликује од света на острву, од кога сад жели да побегне (235, 237). Након убиства, „ствари су измакле контроли“, те долази до праве револуције и проглашавања независне државе (240). Пол покушава да помогне Рени и Лори да оду са острва и носи пиштољ који подсећа Рени на „играчку“ из које би „излетели само гумени меци“ уколико би опалила (240). Она и даље све доживљава као „младачка деликвенцију“ и „малу побуну“ (239), и размишља о томе како ће неке „причати ову причу“ на ручку (242). Међутим, она додаје да „прича и није нешто нарочито добра, негде је на нивоу оних прича о томе како те заустављају на царини, с обзиром да јој се ништа страшно није десило“ (242). Она се осећа као „талац“ иако „незаинтересована за своју судбину“, када постане

предмет преговора између Пола и Марсдона, који не жели да је пусти да оде са острва (241). Напетост ситуације ескалира када Пол говори Принцу како је Марсдон као „нови агент“ убио др Миноуа (244), док Рени прижељкује да „неко промени канал“ (244). Рени се и даље налази усред крими-романа из кога жели да се извуче у складу са његовим конвенцијама. Када Пол успева да је превезе на Св. Антоан, она помишља да је то срећан расплет, јер одатле може да одлети назад у Торонто (245). Међутим, када полицајци дођу у њену хотелску собу са намером да је ухапсе, она се пита „да ли Торонто постоји?“ (247). Фикција је у потпуности заменила стварност.

Сцена у затвору где смештају Рени и Лору, као и наговештаји присуства бројних иностраних обавештајних служби које надгледају једна другу на острву подсећају на трилерске заплете својствене романима које Рени чита. Граница између јавне и приватне сфере постаје све тања док се „заплети и подзаплети мешају“ у приповести и грађи романа, као што примећује Лорна Ирвин у тексту „Овде и сада у *Телесној повреди*“ („*The Here and Now in Bodily Harm*“) (Irvine 1988: 85). Рени сазнаје од Лоре да су др Миноуа можда убили побуњеници или Принц (Etvard 2002: 252), а можда чак и Пол (261). Од Лоре сазнаје за бројна мучења мушкараца и жена од стране полиције (251) и не може да поднесе место на коме се налази јер, како сама каже, „жуди за позним ноћним телевизијским програмом, довољно јој је стварности за сада“ (253).

У затвору, Рени и Лора размењују приче како би се одржале: „Рени је тешко да смисли било шта у вези са својим животом што би Лори могло да буде занимљиво. Сада јој живот изгледа као књига коју јој је Џокаста једном позајмила, веома *nouveau wavé*, и која се звала „Смрт од машине за прање веша“. Иако се никаква машина за прање веша није у њој појављивала. Главни лик пада с литице на шездесет трећој страни и преостале странице у књизи су биле празне“ (254). Празне су странице у Рениној приповести од тренутка када се нађе у затвору, јер је коначан исход њене судбине непознат.

Тек када у затвору постане сведок физичког злостављања мушкараца од стране полицајаца, Рени схвата да је сцена коју је видела на филму у Торонту могућа јер „ништа није незамисливо“ (273). То је тренутак када схвата да је „видела мушкарца с конопцем, сада зна како изгледа“. Насиље у Торонту не



разликује се од насиља на острву јер „не постоји више *овде и тамо*“. Рени увиђа да „није изузета“ и да острво „није место одакле ће она нужно отићи, ни сада ни било када“ (273). По први пут, Рени је способна да направи разлику између стварног и имагинарног страха. На крају романа, она постаје свесна особености властитог искуства на карипским острвима: „Оно што види није се променило; променио се само начин на који види. Све је потпуно исто. Ништа није исто. Осећа се као да се враћа са путовања у свемир, са пута у будућност; изменила се заправо она, али изгледаће као да су се сви други променили, јер постоји временска искривљеност. Они живе у другом времену“ (283). Овај пасус се тумачи на различите начине. Неки критичари истичу да се читав роман одвија у операционој сали, док Рени, под седативима, измишља читав догађај. Други, пак, тврде да она никада не напушта затворску ћелију на Карибима. Не може се са сигурношћу тврдити да ли Рени остаје у затвору или се спасава, али оно што је неоспорно јесте то су епифанијски тренуци које протагонисткиња доживљава док борави са Лором у затвору допринели томе да њено унутрашње путовање буде успешно реализовано.

#### 4.5.1. Вишеструки ликови

Слично ликовима у *Гости Пророчици*, који су двоструки, па чак и вишеструки, у овом роману „нико није оно што у први мах каже да јесте. Нису чак ни оно што други мисле да јесу. Овде добијате најмање три верзије свега, и ако сте срећни, једна од њих је тачна. Ако сте срећни“ (139). Ове речи управо изговара Пол, који је трговац дрогом и оружјем, и за кога она уједно сумња да „можда ради за ЦИА, све се уклапа, камуфлажа и време проведено у Камбоџи, и бродови које не би могао себи да приушти“ (141). Др Миноу је први који је упозорава на Полове илегалне активности и говори јој да је „продавац“ (126). Она се труди да сазна ко је он „стварно“ (169), и од Лоре сазнаје да је он заправо „веза“ (170). Лора јој, такође, говори да мештани острва за њега кажу да „има уговор. С ђаволом“ (200). Она га описује као „дечака“ и особу која је „превише ризиковала“, као „Тарзана“, непредвидивог мушкарца спремног на свакојаке опасности, наводећи за пример ослобађање жене коју је „опак“ Марсдон

испребијао и везао за дрво јер га је преварила (201). Пол за себе каже да је, попут ње, „независан оперативац, слободњак“ (226). Он јој признаје да није у стању да се „скраси“ и води нормалан живот након боравка на Далеком истоку, где је живео „од дана до дана, никада не знајући када ће те неко разнети у парчиће“ (226). Када пронађе телескоп у Половој кући, Рени почиње да сумња у његове активности јер „ипак, телескоп даје скривену моћ, моћ да се посматра а да се не буде посматран“ (204). Она претражује његову кућу јер „само жели да зна, жели да пронађе нешто што ће јој Пола начинити стварним“ (205). Исто тако, када се буди у Половој кући усред ноћи, она не може да поверује да је то он, те му поставља питање: „Јеси то ти?“ (203). Она све време изучава његово тело, „тражи нешто, његово присуство у његовом телу, у другом телу испод оног које може да се додирне“ (208). Пол је и мушкарац који Рени враћа сигурност у сопствену сексуалност тако што не гледа на њен ожиљак као на нешто што га, као Џејка, одбија, и без устезања води љубав са њом. Захваљујући Полу, Рени посматра свој ожиљак као обележје људске смртности, јер зна да је он „виђао људе много мртвије од ње“: „Он пружа руке и Рени не може да се сети да је икада била додирнута. Нико не живи заувек, ко је рекао да је то могуће? Биће довољно и ово што је, сасвим довољно. Сада је отворена, потпуно отворена, враћена назад, поново улази у своје тело и на тренутак осети бол, инкарнацију, можда је то само ојачавање тела, распламсавање, последње досезање света пре дугог тоњења у завршну болест и смрт, али сада је ипак постојана, ту је на земљи, захвална је, он је додирује, она још увек може да осети додир“ (191). Пол је, свакако, заслужан за то што се Рени осећа слободном да поново „уђе у своје тело“, али убрзо након тога, Пол нестаје, она престаје да буде само туриста и изузета од свих дешавања на острву, и завршава у затвору.

Пол открива Рени да је „препознај ЦИА локална игра“ коју сви играју (228). Замена идентитета и уплитање особа који раде за ЦИА и друге обавештајне службе доводе до тога да мистерија почне још више да се усложњава. По доласку на Св. Агату, Рени открива да је мала жена са натписом ПРИНЦ МИРА на мајици, за коју је веровала да је верски фанатик, у ствари Елва, за коју сада претпоставља да је можда „локални препродавац оружја“ (171). Након разговора са америчким паром који јој говори да су пријавили једног човека међународном удружењу због

кријумчарења папагаја, Рени закључује да они нису агенти ЦИА: „Ако надреализам осваја свет, онда нека бар ужива у том“ (176). Њихова прича је у потпуној супротности са Лорином теоријом завере по којој су двоје старих људи обавештајци који извештавају ЦИА о острву. Пол јој, међутим, открива, да тај амерички пар јесте радио за ЦИА, али да су „опозвани“ (228). Он јој, такође, саопштава да су мислили да је Рени тајни агент ЦИА (227) и да је њихово зближавање било у циљу „провере“ њеног стварног идентитета (230). Др Миноу јој говори како за њега кажу да је на страни Кастра, а потом и да је на страни Американаца и власника плантажа, док је „права истина“ да он није ни једно ни друго (178).

Чињеница да се Ренин субјективни доживљај стварности потпуно разликује од спољне стварности представљена је и кроз њен однос према Лори, жени коју упознаје убрзо након доласка на острво. За Рени је Лора „једна од оних жена које би се уклопиле у оне које срећете по баровима у страним земљама, које као да ништа не бирају већ напосто завршавају тамо где се нађу“ (82). Она одмах примећује њену кожу на рукама, која изгледа „као да су је мишеви грицкали... не би волела да дотакне ту оглодану руку, нити да та рука дотакне њу“ (77). Иако Рени истиче да „њих две немају ништа заједничко“ (82), сличност између њих успостављена је потврдом да је и Лорино тело, попут Рениног, „озлеђено“. Ренин осећај да јој је нарушена спољашњост сопственог тела прати је сваки пут када „прелази прстима леве шаке преко коже дојке, оне добре, оне за коју се нада да је добро... На површини не може ништа да осети, али она више не верује површинама“ (42). Стога, њу ужасава помисао на призоре „уништења“, „када руб између унутрашњег и спољашњег постаје тако нејасан“ (77). Такво осећање да је граница између унутрашњег и спољашњег нарушена и код ње, праћено је страхом да се рана на њеној дојци „отвара као трула воћка“ и да из гмиже створ који је налик на стоногу коју она угледа у умиваонику купатила у свом хотелу на острву (52), као и осећајем да би ожиљак „могао да се распара у води, да се отвори као покварен патент затварач, и да ће се она потпуно изврнути“ (72).

Лора је, као Рени, склона причању разноврсних прича. Она јој саопштава да може да јој исприча „разне ствари о којима би могла да пише“ и да би се од њеног живота могла написати књига (80). Међутим, Рени то тумачи као

претенциозност својствену особама које „мисле да су њихови животи занимљиви и за остале људе“ и који „желе да буду *виђени*“ (80). Стога, Рени „искључује звук и усредсређује се само на слику“, и почиње да размишља о начинима на који би се могао поправити Лорин физички изглед. Као што Џејка смешта у текст „Млади и солвентни“ (94) и „Креативни целибат“ (186), Данијела у домен „фантазија о одсуству фантазија“ (222) и потенцијалне текстове „Сексуална реновирања“ (131) и „Сексуална апстиненција, појава која постаје популарна“ (186), Пола у рубрику „*покушај људског контакта*“ (38), Лора припада „тексту о улепшавању, са сликама пре и после улепшавања, као и са серијом фотографија које приказују цео процес, у којем Лору чупкају и мажу помадама и фарбају и облаче у добар џемпер“ (80). Након изношења става о полицајцима који најбоље искоришћавају свој положај у односу према женама и заступања тезе о сексуалној слободи (84), Рени одлучује да Лору сврста у женски покрет у раним седамдесетим, „када су још писали текстове о ослобађајућим ефектима мастурбирања“ (84). Рени се присећа да је и сама урадила текст о покрету, када је његов потенцијал спласнуо због, према речима интервјуисаних жена, „унутрашњих сукоба“, „варања“ и „критиковања“, али и чињенице да је „с другим женама било тешко сарађивати“ (85). Оно што се Рени није допадало код Лоре била је њена самоувереност, која је била својствена оним људима „који мисле да су супериорни зато што су имали суморна детињства или зато што нису имали пара као сви остали“ (81).

Лорина прича о познаници која се усред ноћи пробудила и видела црнца у купаћим гаћама који јој је држао нож на грлу, а за кога се претпостављало да је полицајац (78), буди код Рени додатни осећај нелагодности и подсећање на мушкарца с конопцем у њеном стану. Сличност између Рени и Лоре успоставља се када Рени сазна да је и Лора имала свог „мушкарца с конопцем“, који ју је силовао (254), и закључује да „Лора има боље приче“ (255).

Лора је далеко више од површне слике и утиска који Рени има о њој. Ренина стварност прекинута је Лорином верзијом стварности о детињству у коме је била жртва физичког и потенцијалног сексуалног злостављања њеног очуха (104, 159), о начинима које је проналазила да би опстала, а у које су спадале илегалне активности попут трговине дрогом и оружјем, и о избору који је увек имала у најгорим тренуцима живота, при чему су избори укључивали „једно

срање или друго срање“ (85). Такође, Рени схвата да њена прича о мушкарцу с конопцем не може да се пореди са причом о правом силовању које се догодило Лори (254). Лора и Пол, особе које је погрешно проценила и покушала да сврста у текстове о људима о којима је писала, били су заслужни за њено уплитање у илегалне активности на острву, што јој постаје јасно тек касније (228). Лора јој, најпре, нуди да купи кесицу траве (83), а потом је наговара да са царине преузме кутију са лековима за Елву, Принчеву баку (87), у којој се, заправо, налазило прошверцовано оружје за Пола (230).

Рени ће тек у затвору увидети везу између Лориног унакаженог тела и сопственог ожилка. Тема о поновном успостављању контакта, повратка осећаја додира и блискости са другим људима, која је наговештена у *Животу пре човека*, у овом роману је обрађена кроз Ренине покушаје да у потпуности поврати осећај за додир у сценама са Лором. Наиме, догађај из детињства када је посматрала баку док трага за њеним изгубљеним шакама постаће значајан елемент њеног опстанка. Мала Рени, која је остала сама с баком, није знала шта треба да уради док је бака беспомоћно пружала руке ка њој. У том тренутку, наилази њена мајка, која јој упућује прекоран поглед и „узима оклембешене бакине шаке, стиска их“ (280). У затвору, Рени ће узети Лорину руку: „Она држи шаку, потпуно мирна, држи је свом својом снагом. Ако се довољно потруди, ако напрегне сву своју снагу, нешто ће се покренути и оживети, нешто ће се родити“ (282). Попут Елизабет, коју на крају приповести видимо како држи, најпре руку тетке Мјуриел, коју је мрзела, а потом и руке своје деце, са којима се поновно повезује, тако Рени Вилфорд, држећи руку жене (Лоре) коју не симпатише, остварује присност, показује женску солидарност и одлучује да узме учешће у ономе што је чула, видела и доживела на острву на коме је боравила као туристкиња тако што ће извести народ о томе у свом новинском чланку.

#### 4.5.2. Алтернативне верзије стварности

Завршетак романа има отворен крај јер не знамо каква је судбина Рени Вилфорд, као што не знамо шта се десило са Фредовицом, главном јунакињом романа *Слушкињина прича* (1985), која се пита „да ли је ово [мој] крај или нови почетак“, те после њеног уласка у комби остаје нејасно да ли је отишла „у таму; или пак светлост“ (Atwood 1999: 339). Не знамо да ли Рени напушта Карибе или (да ли) остаје заробљена у затвору. Исто тако, не знамо да ли је она уопште отпутовала на Карибе, или су можда исприповедани догађаји производ Ренине имажинације док борави у болници због операције. Вилсонова истиче да овај роман „слама фикционални оквир који, по свој прилици, одваја сан или фикцију од стварности, наговештавајући „истину“ фикције и фикцију или вишеструке приче о „истини““ (Wilson 1993: 204). Према Вилсоновој, роман „подрива нашу жељу да сазнамо ‘праву причу’“ јер, како сам Пол каже, постоје најмање три верзије свега, те се Ренина стварност стапа са нашим верзијама стварности (Wilson 1993: 205).

Фрагментирани приповедни ток романа отежава читаоцима да дођу до скривених порука романа и смерница које воде ка тумачењу његовог краја. Након издвојеног пасуса који нагони на размишљање, почиње нови пасус са описом Рениних и Лориних мрачних тренутака у затвору, сликом насиља полицајаца над мушкарцима које Рени успева да види кроз решетке на прозору (Etvud 2002: 272), као и описом сексуалног и физичког злостављања двојице стражара над Лором (275), да би се опет издвојила реченица која говори у прилог томе да је ово само Ренина фикција: „Ево шта ће се десити“ (276). Лорна Ирвин указује на повезаност реченице с краја романа „ево шта ће се десити“ (276) и реченице с почетка романа „ево како сам овде доспела“ (5), јер се таквим поступком уводи „временска конфузија“. Према овој критичарки, категорија времена се у овом роману третира на начин на који се она доживљава у сновима (Irvine 1988: 90). Ирвинова примећује да је чак и завршетак приповести као пројектоване фантазије доведен у питање јер „садашњост, прошлост и будућност настављају да се укрштају: „Никада она неће бити спашена. Она је већ спашена““ (284) (Irvine 1988: 90). У даљим пасусима следи опис Рениног ослобађања из затвора који су прекинути једним присећањем на догађај из детињства када Рени прави сендвич док њена

бака бесомучно тражи своје изгубљене шаке (Etvud 2002: 280), као и једном краћом епизодом из затвора када Лору убацују у затворску хелију и Рени стрепи да ли је уопште жива (282), да би се завршна сцена романа одиграла у авиону у коме Рени напушта острво (284).

Једна од алтернативних верзија Ренине стварности јесте та да је она заиста била на Карибима, да је завршила у затвору због оптужбе да је шпијун, али да су је напоследку ослободили. У последњим сценама романа, Рени је у авиону „боинг 707“ (282). Она осећа благу анксиозност због лета коју је осећала и приликом доласка на Карибе:

„Све је тако обично, али она начас једва успева да поверује да је ту, горе, шта их ту одржава? То је контрадикција, тај тешки метални предмет који се ковитла кроз ваздух; то је нешто што заправо не може да се уради“ (284).

Пре него да полети за Карибе, она размишља о томе да ли ће тако мали авион и успети да полети:

„Џејк се увек шали на рачун авиона. Каже да не могу стварно да лете, да је апсурдно мислити да тако тежак комад метала може да лети, и да их у ваздуху одржава ирационално веровање путника, те да су све авионске несреће могу објаснити губитком вере. Добро би му се то уклопило у овај авион, мисли она, јер свако може да види да никада неће моћи да узлети“ (16).

Стога, у авиону за Торонто она одбацује негативне мисли: „Али ако тако мисли, пашће. *Можеш да летиш*, каже она, никоме посебно, каже себи“ (284).

Ослобађање из затвора и лет у Торонто би свакако одговарали расплету детективског романа чији је главни лик Рени. Хајди Мекфирсон поставља питање од чега би Рени требало да се спасе и закључује да се одговор не своди само на затвор, већ да он подразумева и рак којим је обухваћено њено тело, као и одлуку да се у животу искључиво бави површинским аспектима ствари (Macpherson 2010: 49). Балансирање између стварности и фикције показује се као добра тактика која јој једно време омогућује да се дистанцира од дешавања на острву. Међутим, испоставља се да такав начин размишљања ипак не може да функционише, јер су опасности са којима су се Лора и она суочавале у затвору превазилазиле њену способност да спољну стварност и даље посматра кроз призму фикције. Рени схвата да је неминовно да се суочи са стварношћу и напише текст о ономе што се

заиста дешава. У авиону, она размишља да ће, кад стигне у Торонто, бити оно што „некада није била, али сада јесте. Репортер. Одабраће своје време; онда ће извештавати” (283). Она „први пут у животу не може да смисли наслов“, јер први пут у животу има *праву* причу. Стога, можемо замислити још један алтернативни сценарио по коме Рени, након повратка у Торонто, пише *праву* причу под називом *Телесна повреда*.

Када Рени, међутим, схвати да крв на лицима мушкараца које је полиција мучила „није сок од парадајза“ (273), тај крај изгледа мање вероватан. Друга верзија, она мање срећна, јесте та да је Рени и даље у затвору на Карибима из кога покушава да креира алтернативну стварност уз помоћ своје способности имагинације. Стална употреба будућег времена за приповедање о догађајима који описују њено ослобађање из затвора и лет за Торонто, сугерише да је таква будућност ипак само могућност и да можда за Рени нема спаса. Наиме, она започиње своју приповест у будућем времену након једне кратке реченице која гласи: „Ево шта ће се десити“ (276).

Критичари нису сложни када је реч о позитивном исходу Рениног подухвата, који подразумева Ренино ослобађање из затвора и повратак у Торонто да извештава. Џером Розенберг (Jerome H. Rosenberg), на пример, наглашава да су Ренин афирмативни став и изјава на самом крају романа да је „срећна“ неубедљиви и да овога пута, „речи изневеравају“ (Rosenberg 1984: 133). С друге стране, Џ. Брукс Бузон наводи мишљење Роберте Рубенштајн (Roberta Rubenstein), која сматра да читаоци поседују знање о Ренином бекству и да је Лора особа која Рени „дозива свести“, након чега је Рени, повратком у Торонто, спремна да преузме контролу над својом будућношћу (Bouson 1993: 132). Такође, Бузонова цитира Илдико де Пап Карингтон (Ildikó de Papp Carrington), која сматра да Рени није спашена на крају, али наглашава да несигурност коју читаоци изражавају око Ренине судбине има своју функцију (Bouson 1993:132).

У интервјуу са Маргарет Етвуд из 20. априла, 1983. године, Ј. Г. Кастро (Jan Garden Castro) поставља питање да ли се Рени Вилфорд уопште излази из затвора или да ли се уопште уплиће у дешавања на острву. На њено питање Етвудова одговара следеће: „О, она се уплиће. Већ је уплетена. Да ли се ослобађа или не остаје отворено питање, јер чим почнете да користите будуће време на



крају књиге, наравно да остаје отворено да ли се ово стварно догодило или је то само оно што она тврди да се догађа“ (Castro 1988: 221). Према Џ. Брукс Бузон, приповедањем о Ренином спашавању из затвора у будућем времену, приповест „унакрсно испитује отрцани али очекивани расплет који налаже спашавање јунакиње у невољи“ (Bouzon 1993: 131). Џ. Брукс Бузон наводи мишљење Илдико де Пап Карингтон у делу *Margaret Etvud (Margaret Atwood)*, према коме Етвудова, допуштајући Рени да сањари о свом могућем спашавању и светлијој будућности, има за циљ да сатиризује шпијунске трилере и њихове читаоце, као и Рени, и да инсистира на дужности читалаца да имају на уму „уплетеност великих размера“ (Bouzon 1993: 132). У затвореном простору из кога реконструише своју приповест, Ренин једини могући начин да поднесе сурову стварност је у визији срећног краја и нади да ће њен политички коментар угледати светлост дана. Сцена у затвору најбоље илуструје спајање сексуалне димензије са политичком моћи. Она успева да сагледа шире димензије насиља на сопственом примеру. Због сумње да је умешана у атентат на новоизабраног премијера, Рени доживљава психичку тортуру као сведок сексуалног и физичког иживљавања чувара над Лором. Она постаје и сведок демонстрације моћи полицајаца над мушкарцима за које су претпостављали да су умешани у атентат. Она схвата да је очевидно насиље на острву само одраз прикривеног насиља у Торонту и обрнуто, те лице потенцијалног мушкарца с конопцем из њеног стана, односно незнанца без лица, може бити било чије, с обзиром на то да „не постоји странац без лица, свако лице је нечије, има име“ (Etvud 2002: 281). Рени је преживела рак, мастектомију и провалника с конопцем. Она је научила да посматра догађаје из ширег људског угла: „Оно што она види није се променило; променио се само начин на који она види“ (283). Иако је ожиљак ту да је подсећа као „неми знак који одбројава“, она осећа захвалност: „Није јој остало још пуно времена, ни за шта. Али није ни другима. Она само обраћа пажњу на то, и то је све“ (284). Рени „никада неће бити спашена“, а опет „она је већ спашена“ (284).

Рени је повратила осећај за додир уз помоћ Пола и Лоре. Она успева да поново успостави везу између ума и тела и увиђа колика је моћ сопственог додира и додира других; у сцени са Лором у којој види властити одраз јер су обе жртве патријархалног друштва, она бива потпуно излечена; трудећи се да спаси Лору

она спашава себе кад „клекне на влажан под и дотакне шаку, која је хладна“ (281). Према Џ. Брукс Бузон, приповедни ток трансформише насилничко пребијање Лоре у тренутак Ренине епифаније, док дехуманизовану руку која туче и сакати замењује руком која лечи и спашава (Bouson 1993:130). Рени узима Лорину шаку и „стиска је својим шакама“ јер „у ваздуху постоји невидљива рупа, Лора је на другој страни а она мора да је извуче, стиска зубе од напора, може да чује себе, чује стењање, мора да је то њен глас, то је дар, то је најтежа ствар коју је икада урадила. Она држи шаку, потпуно мирна, држи је свом својом снагом. Ако се довољно потруди, ако напрегне сву своју снагу, нешто ће се покренути и оживети, нешто ће се родити“ (281). Међутим, приповедни ток подрива Ренино настојање да реанимира Лору, јер већ у следећем тренутку Рени није сигурна да ли заиста чује Лору која изговара „о, Боже“ или је то само њена халуцинација: „Да ли је то стварно? Боји се да спусти главу, све до срца, боји се да неће моћи да чује“ (282). Према Бузоновој, у тексту је наговештена смрт Лоре кроз Ренину фантазију о повратку у Канаду: „Рени може да осети облик шаке у својим шакама, облик који је ту, а ипак није ту, као заостали сјај угашене шибице“ (282) (Bouson 1993: 130). Тренутак када се Рени нада да ће се „нешто родити“ јесте тренутак њеног поновног рађања, што је наговештено у имену протагонисткиње.<sup>48</sup> Ослањајући се на виђење Илејн Хенсен (Elaine Hansen), која истиче да је Лорином смрћу њен глас ућуткан, одсутан и изгубљен, а њено узнемирујуће присуство уклоњено из текста, Џ. Брукс Бузон сматра да је Лора морала бити жртвована у циљу искупљења Рениног лика (Bouson 1993: 131). Рени доживљава више облика повреда (рак и нарушавање приватности код куће у Торонту, као и затварање и нападе на Св. Антоану) и увиђа да „нико није изузет“, чак ни она као „туриста“ (273). Она сада има праву причу јер је „субверзиван елемент“, „репортер“ који ће извештавати. Стога и не чуди зашто „по први пут у животу не може да смисли наслов“ (Etvud 2002: 283).

Постоји још једна алтернативна верзија – могућност да се ништа од овога, заправо, није ни догодило и да Рени није ни напуштала болничку постељу након операције. На последњим страницама романа налази се издвојени одељак од две кратке реченице: „Претварај се да си доиста овде, мисли она. А сада: шта би

<sup>48</sup> Рената значи поновно рађање. Многи критичари се позивају на ову чињеницу у тумачењу завршетка романа, међу којима и Џ. Брукс Бузон (Bouson 1993: 131).

урадила?“ (Etvud 2002: 268). С обзиром на то да није дат контекст у односу на који се овај пасус може протумачити, поставља се питање где је „овде“. Да ли Рени мисли на то да се претвара да је у затвору, болници или да је негде другде? Лорна Ирвин сматра да је Рени потребно да се дистанцира од свог тела, било да се заиста налази у болничкој соби или у затворској ћелији, и да се због способности да се претвара понаша као писац (Irvine 1988: 94). Према Лорни Ирвин, категорије времена и простора на крају романа постају још замршеније и описани догађаји умногоме подсећају како на затворску ћелију тако на болничку собу. Она сматра да је врло могуће да роман представља Ренине рефлексije у болници док се налази под лековима, али и да он, довођењем у везу болничке собе и затворске ћелије, на драматичан начин представља озледу на женском телу која настаје као резултат његовог затварања. Слична телесна повреда приказана је у песмама из збирке Етвудове *Истините приче*. Према Лорни Ирвин, овај роман, у извесном смислу, представља „запетљану анализу женске историје (са наглашеним алузијама на Канаду) и запис распарчавања женског тела“ (Irvine 1988: 93-7).

Ирвинова дефинише, „овде“ као „простор одакле се чини да приче текста често извиру, централни простор у роману“ због кога долази до временске конфузије (Irvine 1988: 91). Она примећује да реченица „ево како сам доспела овде“ отвара питање да ли је могуће да постоји други простор, друго време и друга прича, и истиче да је болничка соба у којој је Рени оперисана још један простор одакле навиру приче у роману, као и њени снови (Irvine 1988: 92). Наиме, у сну из кога жели да се пробуди а у коме, попут сенилне баке, трага за својим шакама, Рени каже да је „одевена у дуги бели памучни огртач, иако није у болници“ (106). Она поново тоне у сан и опет се буди: „Рени отвара очи; сада је доиста будна. Зора је, разни звукови почињу да се чују, мрежа против комараца виси око ње попут измаглице у топлом ваздуху. Увиђа где се налази, овде је, сама, насукана у будућности. Не зна како да се врати“ (106). Ирвинова сматра да таква комбинација сна и јаве, кондензоване чулности и измештености истовремено нарушава концепте времена и простора (Irvine 1988: 93). Она истиче да се игра откривања убице и жртве може применити и у овом случају, где би „убица“ био др Данијел а жртва његова пацијенткиња Рени: *доктор, у болничкој соби, ножем.*

Завршетак романа наговештава постојање три алтернативна фиктивна света у којима Рени истовремено постоји.<sup>49</sup> Рени Вилфорд је транссветовна јединка која може да постоји у три алтернативна света (у затвору, у авиону и у болници), јер фикционални универзум то дозвољава:

1. Ренина могућа стварност да се спаси затвора и авионом одлети у Торонто нуди верзију срећног краја типичног за већину детективских и шпијунских и детективских романа, као и историјских готских романа са љубавним заплетом у коме су злочинци кажњени а добри ликови награђени. Укус њихове читалачке публике је задовољен. Она је у авиону, жива, здрава, са измењеним погледом на свет и срећна што ће њен политички коментар доживети светлост дана. Чињеница да се сазнало за њену причу указује на још једну могућност – политички коментар је дат у тексту *Телесна повреда* који смо управо прочитали а који је она написала.

2. Ако је Ренина могућа стварност затвор из кога не може да побегне, прибегавање интермедијарном свету у коме ће се на крилима маште докопати спасилачког авиона једнако је могуће и легитимно; клиширана конвенција срећног краја није задовољена, али читаоцима је понуђена нека врста компензације јер протагонисткиња доживљава епифанију и шири своје видике, враћајући свој изгубљени осећај за додир, заступајући мушко-женску солидарност и значај људског контакта под паролом да нико није „изузет“, на шта термин „уплетеност великих размера“ указује.

3. Ако се, пак, ништа од овога заиста није десило, већ представља производ њене маште и халуцинација (интермедијарни свет) док се налази на операционом столу под јаким седативима (болница као стварни свет), чињеница да се „буди“ срећна, са вером и надом упркос ожиљку који је подсећа на властиту смртност и ништавност, иако на мало другачији начин, задовољава конвенцију још једне верзије срећног краја.

---

<sup>49</sup> Алтернативни светови представљају могуће светове фикције које Долежел у *Хетерокосмици* дефинише као артефакте који настају у естетским процесима различитих врста уметности. У овом случају, реч је о фикционалним световима књижевности који се чувају у медију текста. Могуће светове Долежел своди на мале светове који морају бити формиран глобалним ограничењима, сачињени од јединки које нужно поседују композибилна својства, а које истовремено могу бити у више различитих светова, чиме постају транссветовне јединке.

## V Рефлексије у *Мачјем оку*

### 5.1. Увод

Ово поглавље настојаће да реконструише фазе кроз које се одвија активност уметничког стварања, тачније сликања, односно, да утврди који су то унутрашњи и спољашњи фактори навели главну јунакињу и нараторку романа *Мачје око* (1988), Илејн Ризли, да се упусти у процес стварања, као и који је значај креативног изражавања у разрешењу њеног односа са Корделијом, девојчицом која је обележила њено детињство. Путем идентификовања елемената фикције и стварности главне јунакиње и утврђивања њиховог узајамног деловања и испреплетености, покушаћемо да истражимо симболику њеног креативног процеса и утврдимо у којој су мери фикционални елементи јунакиње овог романа Етвудове утицали како на њену уметност тако и на њену перцепцију стварности. Онтолошка и психолошка подлога биће оквир за истраживање везе између Илејниног могућег ослобођења од фантазија, које су неизоставни део њеног фикционалног света, и потенцијалног идентификовања стварних узрока Илејниних траума и мизогиније. И у овом роману о уметнику, као што је случај са *Госпом Пророчицом*, посебна пажња биће усмерена на анализу рефлектујућих површина – воде, очију, стакла, фрагментираног, конвексног и огледала које изобличује – које главна јунакиња Илејн Ризли, попут Џоун Фостер, користи да изрази како своју уметност тако своје вишеструке идентитете. Натали Кук издваја три типа романа у прози Маргарет Етвуд: (1) романи о уметницама, у које спадају поменута два и, у нешто мањој мери, романи *Израњање* и *Телесна повреда*; (2) дистопијски романи (*Телесна повреда*, *Слушкињина прича*, и *Антилопа и Косац*); (3) романи о женским зликовцима (*Крадљивица-невеста*, *Алијас Грејс* и *Слепи убица*) (Сooke 2004: 97). Она даље истиче да роман *Мачје око* садржи много елемената романа о женама зликовцима и сврстава га, као и *Госпу Пророчицу*, у категорију билдунгсромана, односно, кунстлерромана, где се прати развој јунакиње и њеног уметничког импулса (Сooke 2004: 107). Шерон Р. Вилсон сврстава *Мачје око*, као и романе *Израњање* и *Госпа Пророчица*, међу

билдунгсромане, односно, кунстлерромане, али и у категорију метафикције (Wilson 2006: 182).

Покушаћемо да покажемо да су површине које дају одраз врата која јунакињу воде у други, фиктивни свет, који постоји паралелно са светом јунакиње који се начелно узима за стварни.

## 5.2. Илејнине фантазије

Као што је случај са Џоун, фантазије, дневна сањарења, визије и снови представљају неизоставне елементе помоћу којих се успоставља мост између Илејниног стварног и фикционалног света, чија је граница често само привид. Одговор на питање зашто се Илејнино поимање стварности и фантазије тешко може разграничити, те је често представљено као нека врста полусвесног стања у коме се она налази, делимично се може пронаћи у идеји паноптикума, који у овом роману функционише као фиктивно ограничен затворени простор у коме обитава мала Илејн, а који надгледају Очи, попут оних у роману *Слушкињина прича* (*The Handmaid's Tale*), са једином разликом што су то сада, у највећој мери, очи женске тријаде – Корделије, Грејс и Керол. Непрестана изложеност прекорним погледима другарица које спутавају и ограничавају њену моћ вида, нагони Илејн да размишља „ван оквира кутије“ паноптикума и промени угао гледања, што ће донети неколико различитих перспектива, а самим тим и неколико алтернативних поимања стварности.

Заступљеност фантазија, дневних сањарења, визија и снова у *Мачјем оку* указује на неминовност посматрања овог романа као психолошког текста у коме се фикционално преплиће са стварним. У основним психолошким дефиницијама фантазије, термини фантазија (fantasy), симбол (symbol) и слика (image) изједначени су. Према једној од њих, фантазија представља „појам који се уопштено користи када се говори о менталним процесима у којима се замишљају објекти, симболи или догађаји који у тренутку замишљања нису присутни“, али се појам фантазије „такође користи када говоримо и о самом симболу или слици“ (Reber 1995: 281). Фантазија као замишљање објеката, симбола или догађаја је обично угодна, и као таква представља комбинацију психолошке стабилности и

хировитости, као и израз креативности. Супротно од ове позитивне представе фантазије, дефиницијом је обухваћена и фантазија која под утицајем патолошких аспеката показује симптоме делузивног поремећаја, или доминира психичким животом појединца тако што представља бег од стварности, а не додатак стварности (Reber 1995: 281).

### 5.2.1. Психолошка путовања Илејн Ризли

Психолошка путовања Илејн Ризли, као и њена стварна, физичка путовања у Торонто и ван њега, доприносе реализацији њених фантазија. Под Илејниним психолошким путовањима подразумевају се сва њена настојања да напусти старни свет или да ублажи његово деловање, било у виду позитивних фантазија које представљају додатак стварности – као што су дневна сањарења, визије Девице Марије, методе постајања невидљивом, стратегија падања у несвест, замишљања далеких земаља или чакшира госпођице Ламли, или у виду негативних фантазија које се односе на Илејнине мрачније мисли и постају вид делузивног поремећаја, попут оних о самоубиству, замишљању себе у челичним плућима или физичком злостављању Корделије.

Фантазије помажу Илејн да се осами и изолује, и да на тренутак напусти стварност, јер је свет девојчица који је открила разоран за њу: „Много времена проводим не говорећи ништа. Сада могу да се вратим у свет неизреченог, да потонем у ритмове пролазности као у постељу“ (Atvud 2002: 135).<sup>50</sup> Задовољство јој, такође, причињава посматрање слика далеких, непознатих земаља о којима учи у школи: „Волим слике непознатих предела зато што у њих могу да верујем. Очајнички ми је потребно да верујем да негде постоје ови други, страни људи. [...] Ако ови људи постоје, могла бих једнога дана да одем код њих. Не морам да останем овде“ (152).

Идеја да постане невидљива била је још један Илејнин начин да напусти стварност (147). Бити невидљив је за Илејн било могуће помоћу стратегије

---

<sup>50</sup> Сви цитати и делови из романа *Мачје око* наводе се у преводу Маје Калуђеровић, која је презиме писца овог романа транскрибовала као „Атвуд“. У овој докторској дисертацији је, пак, оно транскрибовано као „Етвуд“, јер је таква транскрипција словеснија.

онесвешћивања. Наиме, док борави са својим братом и његовим другом на Одсеку за зоологију у склопу зграде у којој ради њен отац и слуша откуцаје срца корњаче прикачене на апарате, Илејн открива да постоји начин на који се може манипулисати временом и да се тако могу напустити места на којима не желите бити – падањем у несвест: „Онесвестити се значи искорачити из властитог тела, из једног времена ступити у друго“ (160). Губљење свести јој није само помогло да се, на довитљив начин, поигра временом и избегне ситуације које јој не пријају, већ и да промени перспективу посматрања ствари. Када се онесвешћује на часу госпођице Ламли, Илејн може да замисли свој дух одвојен од тела које лежи на земљи: „Све то видим одозго, као да сам у ваздуху, негде у висини натписа ДЕВОЈЧИЦЕ, одакле гледам као птица“ (161). Том приликом Илејн је посекла чело, те су девојчице, нарочито Корделија, Грејс и Керол, биле веома пажљиве према њој. Илејн је постало јасно како може искористити ту ситуацију, те почиње да се онесвешћује кад год јој Корделија нешто нареди да уради: „То сада могу да изведем скоро кад год ми се прохте“ (162). Чување амајлије помоћу које сада посматра свет и губљење свести биле су технике којима се Илејн често служила не би ли се окуражила или избавила из непријатности. На тај начин, она почиње да показује неку врсту одговорности према самој себи, у смислу пружања отпора и способности да се заштити. Путем метода онесвешћивања, Илејн доживљава својеврсну кризу идентитета, јер почиње да види своје тело као страно, одвојено од душе која га посматра: „Тада сам у измаглици, као да смо унутра две, једна подређена другој, али не потпуно. Постоји руб провидности, поред кога је рам од крви и меса, неосетљив као ожиљак. Могу да видим шта се дешава, могу да чујем оно што ми се говори, али не морам да обратим никакву пажњу. Очи су ми отворене, али нисам присутна. Чиним искорак у страну“ (162).

Психолошка путовања су, међутим, и први показатељ Илејниног креативног потенцијала, и јављају се још у раном периоду њеног живота док са старијим братом Стивеном гледа у звездано небо и замишља друге галаксије и светове, или док на сликовит и симболичан начин размишља о времену као димензији: „Не гледамо уназад, дуж времена, већ доле, кроз њега, као кроз воду. Понекад на површину исплива ово, понекад оно, понекад ништа“ (1). Време као вода на чију површину могу, а и не морају, испливати неке успомене, кључно је за



разумевање овог романа, јер на једноставан начин објашњава како функционише људска подсвест и који удео она има у обликовању човековог живота. Подсвест се најбоље може спознати кроз уметност, јер је уметност један несвестан чин у тренутку настајања, стога се истиче значај и порекло креативног импулса код човека. Утицај Стивена на Илејнину способност имагинације, као и на њен развој уметничког инстинкта, можда је најизраженији у њеној последњој слици, чији назив – „Јединствена теорија поља“ – носи и поглавље романа, а који уједно подсећа на Стивеново предавање под називом „Прве пикосекунде и потрага за јединственом теоријом поља: неке мање спекулације“. У оквирима теоретске физике Илејн проналази трагове своје животне приче. Наиме, комбинацијом емпиријске и спекулативне интелигенције, Етвудова сугерише да се стварност може сагледати из другачијих углова. Оног тренутка када се Илејн суочи са Стивеновим научним перспективама, она почиње да схвата да не постоје само четири димензије света, већ да је њихов број много већи.

#### 5.2.2. Визија Девике Марије

Стивен је извршио велики утицај на Илејнино схватање времена као воде на чију површину „понекад исплива ово, некад оно, понекад ништа“ и тако разбуктао њен свет маште. Међутим, визија Девике Марије постаје Илејнина одскочна даска за пут у имагинарно и њена друга важна фантазија, која је у блиској вези са првом о мачјем оку, њеном заштитничком симболу, о коме ће бити више речи у наставку. Оног тренутка када другарице одлуче да је казне због „непослушности“ тиме што ће је оставити саму у јарузи, Илејн Трећим оком опажа Девицу Марију која „лебди“ над мостом изнад јаруге у Торонту и помаже јој да устане из снега. Излазак из агоније и Илејнин повратак снаге обележени су присуством мачјег ока. Наиме, Илејн прво уочава „тамне обресе“ и „не види[м] лице, само контуре“, потом чује да јој се неко обраћа, али је тај глас „веома нежан, пригушен“. Када се тајанствена женска фигура приближава, ходајући по ваздуху, Илејн види „црвени одсјај“ њеног срца, које „сија као неон, као ужарени грумен угла“, а „затим више не види[м] ништа“. Илејн, при том, „не чује“ речи „Сада можеш да идеш кући (...) Све ће бити у реду“, али „зна[м]“ да их њена

спаситељка изговара (175-176). Након што спозна тајанствену женску фигуру и успостави комуникацију са њом, Илејн се пење из подземног лавиринта – јаруге. Догађај ће убрзо бити праћен и сном о Девици Марији:

„Сањам да трчим улицама близу школе. Урадила сам нешто погрешно. Јесен је, лишће букти. Многи ме људи јуре. Вичу за мном. Невидљива рука хвата моју и вуче ме навише. У ваздуху су степенице којима се успињем. Нико други их не види. Сада стојим у ваздуху, ван домашаја, над лицима која гледају навише. И даље вичу, али их не чујем. Уста им се отварају и затварају без гласа, као у риба“ (178).

Визија у виду женске фигуре коју Илејн накнадно идентификује као Девицу Марију подсећа на троструку богињу из Џоунине песме „Госпа Пророчица“. Док лежи у јарузи, Илејн чује како јој се неко ко је најпре стајао на мосту полако приближава и дозива је. Она испрва не може да разазна лице, већ само уочава „тамне обресе“ (Џоунина „тамна дама“), онда види „црвени одсјај“ који представља њено срце, које „сија као неон, као ужарени грумен угља“ (Џоунина „црвенозлатна дама“), а „затим не види[м] више ништа“ (Џоунина „празна дама“). Док Илејн „не чује“ речи, али осећа да их Девица Марија изговора, Џоун прима нечујне поруке од своје „богиње“ услед аутоматског писања. Џоунина визија која настаје као резултат уласка у свет огледала путем свећа претвара се у песму (Atwood 1976: 226), док Илејнина визија о Девици Марији бива оваплоћена на „Јединственој теорији поља“, слици на којој „Девица изгубљених ствари“ са црном капуљачом на глави и стакленим кликером са плавим средиштем у рукама лебди изнад моста, док је у позадини звездано небо на којем се осликавају читаве галаксије тамног космоса, које полако бледи при дну слике и претвара се у плаветнило воде, па у тамну земљу пуну ситног растиња и бубица (Atvud 2002: 371). У оба случаја, визије женских фигура представљају музе које их инспиришу да стварају уметничка дела. Натали Кук сматра да у последњем поглављу романа, под називом „Мост“, Илејн Ризли схвата да је визија Девице Марије, у ствари, визија о Корделији из млађих дана, и да је за њу Корделија „истовремено и мучитељка и спаситељка“ (Cooke 2004: 106). На исти начин, Џоунина мајка представља „троглаво чудовиште“, али и неизоставни део њеног бића, односно, особу коју Џоун истовремено покушава да интегрише у

себе. Татјана Бијелић сматра да је Џоун у лавиринтима своје свести све време тражила своју мајку: „Џоун Фостер је кроз прозу и поезију изразила мајку преко фигура мајке, и тако начинила основу не само за симболичну реинкорпорацију са биолошком мајком, него и матрицу по којој кћерке могу да схвате и прихвате своје мајке и себе као равноправне чланице дијада, тријада, и читавог друштва“ (Bijelić 2012: 271).

Овај епифанијски тренутак измениће Илејнину свест. Она ће постати имуна на разне покушаје другарица да је поново киње. Након ове визије, Илејнини сумњичави ставови о Богу и религији биће замењени женским божанством у које она истински почиње да верује, и пред којим клечи у једној цркви, много година касније, као успешна и реномирана сликарка. Џ. Брукс Бузон (J. Brooks Bouson) истиче да је визија о Девици Марији Илејнин „фикционални спас“ (Bouson 1993: 170). Овај фантастични, имагинативни елемент који Илејн придодаје стварној и веома опасној ситуацији у којој се нашла, први је показатељ њене уметничке природе. Визија ће бити преточена у слику на којој је Девица Марија „приправна на опасност, дивља“ док „гледа у посматрача својим жутим лављим очима“ (Atvud 2002: 312), а затим у „Јединствену теорију поља“, слику великих размера која сажима читав Илејнин живот, а на којој Девица изгубљених ствари у рукама држи „предмет од стакла – велики кликер с плавим средиштем“ (371). Обе ове слике повезује мачје око, огледало и његов одраз са Илејниним визијама о Девици Марији. „Мачје око“ је Илејнин аутопортрет на коме конкретно нема мачјег ока, већ „на пустом небу виси стакло конвексног облика, урамљено оријенталним рамом“ (371). Посматрајући слику на изложби, Илејн увиђа да је мачје око увек било блиско повезано са њеним одрастањем и формирањем у зрелу, одраслу особу. Оно за њу представља Треће око, које јој нуди другачију перспективу, сажету у „Јединственој теорији поља“, на којој Девица изгубљених ствари држи мачје око у висини срца, које „сија као неон, као ужарени грумен угља“ (176). Ужарено срце Девице Марије може бити Илејнина црвена торбица у којој је било сакривено њено блиставо мачје око, кроз које види „читав свој живот“ (362).

### 5.2.3. Илејнине мрачне фантазије

Илејнине позитивне и негативне фантазије добијају визуелни облик у виду слика које је насликала јер оне, као производ онога што њен ум свесно одбија да прихвати, испуњавају празнине и пукотине у причи тамо где је издају успомене и сећања. Корделија и госпођа Смит биле су Илејнине највеће тиранке, којима се Илејн често бавила у мислима, али и главна инспирација за слике помоћу којих је изразила своју мржњу према њима. Мржња и жеља за осветом биле су праћене мрачним визијама и суморним сновима.

Снови о мртвом гаврану који је оживео, а који је физички непромењен, само иструлелих крила могу се односити на Илејнину фасцинираност смрћу: „Сањам да је мртви гавран жив, једино што и даље изгледа исто, и даље изгледа мртав. Скакуће около и маше својим иструлелим крилима, а ја се будим док ми срце махнито туче. [...] Сањам како берем вишње с дрвета и стављам их у ведро. Једино што то нису вишње. То су бобице отровног велебиља, прозирне и блиставоцрвене. Пуне су крви, као тела мува. Када их дотакнем, прскају; крв ми цури низ руке“ (137). Смрт указује на ментално стање обамрлости и неосетљивости. Управо је Илејн желела да постане имуна на осећаје, попут овог мртвог гаврана, и ослободи се константне психичке и физичке тортуре.

Фантазије које је Илејн имала када је у питању госпођа Смит, или оне које су се тичале страшне госпођице Ламли, добиле су конкретан облик у серији слика која носи назив као и треће поглавље романа – „Краљевске чакшире“ – у коме мала Илејн говори о учитељици госпођици Ламли и њеним наводним чакширима којих су се сви плашили: „Не плашим се ни змија ни црва, али се плашим ових дугих гаћа. Знам да ће, угледам ли их икад, то бити јако лоше по мене. Оне су недодирљиве, истовремено свете и дубоко срамне. Шта год да није у реду с њима, није у реду ни са мном“ (78). Осећања која су чакшире изазвале у малој Илејн пројектована су на госпођу Смит и слике на којима је она приказана како „седи, лежи или стоји са својим светим каучуковим дрветом, лети с господином Смит, обљубљена као буба; госпођа Смит у тамноплавим чакширама госпођице Ламли, која се с њом сједињује у застрашујућој симбиози. Госпођа Смит како израња из папира, слој по слој. Госпођа Смит већа од живота, већа но што икад беше. И сам Бог је у њеној сенци“ (368). На слици „Око за око“, која припада серији

*Краљевских чакшира*, насликана је госпођа Смит док стоји пред судопером, са ножићем и ољуштеним кромпиром у руци (318), што је инспирисано призором који је Илејн имала прилике да види у кући Грејс Смит, само што је на слици госпођа Смит нага од бутина надоле и струка нагоре. Затим, ту је и слика под називом „Бубашинтер, блавест“, на којој поново нага госпођа Смит лети кроз ваздух, док јој је господин Смит приљубљен уз леђа као буба, с манијачким осмехом на лицу. У даљини је црквени торањ, који је малу Илејн подсећао на главицу лука док се са Смитовима возила до цркве, те је на његовом врху и доцртала своју визију торња из дејче перспективе. Назив слике је Илејнин одговор на Корделијино питање: Ако је човек који хвата псе шинтер, шта је онда човек који хвата бубе? Одговор „бубашинтер“ наилази на ругање и подсмех код другарица, нарочито Корделије која је, притом, назива глупачом и критикује што има такво „мишљење“ о свом оцу, који је ентомолог. Илејн бива повређена и посрамљена својим незнањем, и касније осећа грижу савести: „Шта сам учинила своје оцу?“ (128)

Затим, ту је и слика под називом „Каучуково дрво: Вазнесење“, на којој госпођа Смит, „с лицем као кромпир и с наочарима, само у цветној кецељи преко једне дојке, почива на софи (...) и уздиже се ка рају који је крцат каучуковим дрвећем“, док су око ње анђели попут оних са божићних честитки (82). Наиме, ова слика о госпођи Смит је проистекла из сећања на њу док „лежи непокретна, као ствар у музеју, главе ослоњене на пресвлаку причвршћену шпенадлом за наслон троседа, под њеним вратом јастук, иза ње каучуково дрво на степеништу“ (58).

Религиозни симболи су често присутни на сликама о госпођи Смит, јер је управо она упознала Илејн са црквом, али је, исто тако, у великој мери била заслужна за њено разочарање у њу: „Губим поверење у Бога. Госпођа Смит је обрлатила Бога, зна како он кажњава. Он је на њеној страни, за мене ту нема места“ (169). Оног тренутка када Илејн случајно начује разговор између госпође Смит и Грејсине тетке Милдред, из кога открива да су обе свесне понашања осталих девојчица према њој и да чак проналазе оправдање за то: „То је божја казна“, каже госпођа Смит. „Тако јој и треба“ (168), Илејн постаје свесна мржње као осећања у њеном правом и најчистијем облику: „Облива ме талас врелине. Овај талас је пун стида који сам осећала и раније, али и мржње, која ми беше

непозната у тако чистој форми. Та мржња има облик, облик трупа госпође Смит, с једном дојком и без струка. Осећам је као меснати коров у својим грудима, дебео и с белом стабљиком сличном стабљици чичка, бујних листова и малих, зелених, бодљикавих чаура, која расте из земље натопљене мацјом мокраћом крај стазе под мостом. Тешка, густа мржња“ (168). Ове слике показују како се жене попут госпође Смит, које заступају радикалну идеологију о женствености, претварају у чудовишта.

Сликајући госпођу Смит, Илејн је на неки начин оживљава. Отуда и њен осећај да је госпођа Смит посматра са слика (318). Када неживи објекти одједном оживе, Илејнин страх од њих кулминира на дан прве Илејнине изложбе, када жена која подсећа на госпођу Смит, уђе у галерију и проспе мастило по слици. С обзиром на то да је под великим психичим притиском, Илејн не успева да направи разлику између госпође Смит из четрдесетих година, њене школске другарице Грејс и незнанке која симболизује вредности породице Смит: „Скрећем поглед с госпође Смит и видим другу госпођу Смит, али ова се креће. Управо је ушла и иде ка мени. Истих је година као и онда. Као да се спустила са зида (...) Утроба ми се скупља од страха. (...) Али наравно да то не може бити госпођа Смит, која мора да је сада много старија. (...) То је Грејс Смит“ (319).

Преокупирана стварним присуством госпође Смит, која је „сишла са зидова“ галерије, Илејн је замењује једним посетиоцем изложбе. Непозната жена постаје отеловљење госпође Смит. Визија се одиграва у Илејниној глави, те људи на изложби ни не слуте њен унутрашњи немир. Након неколико тренутака, Илејн долази к себи: „Затим је гледам поново, пажљивије: ова жена није Грејс. Чак ни не изгледа као Грејс. Грејс је мојих година, није оволико стара. Постоји родбинска сличност, то је све. Ова жена је странац“ (320). Наиме, Илејн допушта да је заведе машта до те мере да не може да разликује шта је стварно, а шта фиктивно.

Мржња према Корделији изражена је Илејниним суровим мислима, у којима је она подсвесно кажњава, док њене две слике о Корделији, „Пола лица“ и „Мачје око“, указују на сложеност њиховог односа. Илејн је замишља као просјакињу у изношеном капуту како „седи на плочнику с две пластичне кесе у које је стало све што поседује и мрмља себи у браду“ (14). Призори о томе како неки мушкарац јури Корделију, а онда је „сустиже и удара у ребра“, или о томе

како лежи у болничкој постељи „са цевчицама у рукама и носу“, изазивају у њој извесно уживање (15). Највеће задовољство налази док је замишља у челичним плућима, односно са дечјом парализом: „Дакле, Корделија у челичним плућима. Ваздух се у њу усисава и из ње исисава као да неко свира хармонику. Около се шири звук механичког шиштања. Потпуно је свесна, али неспособна да се покрене или проговори“ (15). Такве мисли одражавали су и Илејнини снови о томе како Корделија „пада са стене, или моста“ (326).

Према Натали Кук, Илејн и Корделија функционишу као „близнакиње у роману“, „међусобно се допуњују“ и „никада нису приказане као јаке и независне једна од друге“ (Cooke 2004: 108). Чак и Илејнини снови, посебно они у којима се појављује глава умотана у белу крпу, подражавају идеју да су она и Корделија једно: „Сањам да сам добила главу умотану у белу крпу. Кроз бело платно видим обресе носа, браде, усана. Могла бих да је одмотам и видим чија је, али не желим, јер би глава тада оживела“ (Atvud 2002: 229). Касније, она сања Корделијину главу „умотан[у] у белу крпу“ (326). И сан о Корделији у челичним плућима праћен је оним у коме је Илејн на њеном месту: „Сањам да не могу да се померим. Не могу да говорим, не могу чак ни да дишем. У челичним сам плућима. Плућа су приљубљена уз моје тело као тврда, цилиндрична кожа. Ова челична кожа дише уместо мене, уздисај за уздисајем. Трома сам и тешка, не осећам ништа осим тежине. Моја глава вири из челичних плућа. Гледам у плафон на коме је плафоњера слична жућкастом, замагљеном леду“ (229).

Натали Кук сматра да ови снови представљају почетак Илејниног разумевања и сазнања да ће Корделија „увек бити део ње“ (Cooke 2004: 110). Међутим, може се рећи да они, заједно са Илејниним визијама о Корделији просјакињи (Atvud 2002: 14), о Корделији у челичним плућима (15), о Корделији како пада са стене или моста (326) и о обезглављеној Корделији (326) могу представљати Илејнину грижу савести јер одбија да помогне Корделији онда кад јој је помоћ потребна. Они доводе Илејн до ивице лудила. Штавише, Корделијин дечји глас који Илејн чује побуђује у њој суицидне мисли: „Размишљам о томе да поједем бобице смртоносног велебиља с грма крај стазе. Размишљам о томе да попијем сону киселину из боце с мртвачком главом и укрштеним костима, да скочим с моста и разбијем се као бундева, са сваке стране по једно око и по пола

осмеха. Тако бих се расцепила и била бих мртва, као мртви људи. Не желим да учиним ове ствари, плашим их се. Замишљах Корделију како ми каже да их урадим, не њеним презривим, већ њеним љубазним гласом. Њен љубазни глас чујем у глави. *Хајде. Уради то.* Урадила бих ове ствари да бих је задовољила“ (147). Суицидне мисли, праћене наношењем физичког бола у виду љуштења коже са стопала, резултирају њеним покушајем самоубиства (339). Илејнина жеља да дигне руку на себе паралелна је Корделијиној пропасти. Глас „деветогодишњег детета“ који Илејн „чује“, производ је њене уобразиље, али делује као да је стваран: „Знам да у ствари није постојао. Али знам и да сам га чула“ (340). Граница између стварности и фикције овде, као што видимо, не постоји.

### 5.3. Огледало

Уметница Илејн успева да се у великој мери ослободи фантазија тако што демистификује симболе којима су оне изражене. Управо се помоћу фикционалог света симбола превазилазе проблеми и спознаје сопствени идентитет, био он јединствен или умножен, као што је случај са Џоун Фостер. И у овом, као и у претходном роману, најважнији симболи су представљени у виду рефлектујућих површина попут воде, кликера мачјег ока и огледала која изобличују. Као што Џоун писањем текстова продубљује своје фантазије у симболе и повезује их у смислена значења, тако и Илејн то полази за руком сликањем. Било да су позитивне или негативне, Илејнине фантазије су нашле свој уметнички израз на сликама у галерији *Субверзије* захваљујући Илејниним визијама о Девици Марији и њеној опчињености рефлектујућим површинама које изобличују и које јој помажу да научи да види Трећим оком.

О значају огледала које изобличује у прози Маргарет Етвуд већ је било речи приликом анализе романа *Госпа Пророчица*. Занимљиво је то што се исти мотив провлачи у једнакој мери и кроз роман о сликарки Илејн. Огледала и сличне рефлектујуће површине које користе Илејн и Џоун симболизују начине на које ове уметнице опажају своје окружење, нарочито начине на које представљају сопство. Џоун Фостер гледа на живот као на свој одраз у огледалу које



изобличује, те читаоцима убрзо постаје јасно да је добијени одраз симбол њеног идентитета који се, на сличан начин, растаче, мења и умножава у складу са променљивим животним околностима. Џоунин живот огледа се у њеној уметности писања историјских готских романа, у којима долази до преплитања стварних и имагинарних догађаја, ситуација и особа, и јунакињине идентификације са њима. Огледала Илејниног живота су, пак, апстрактне слике које она ствара током своје дугогодишње сликарске каријере. У оба случаја, огледало представља врата кроз која уметнице морају проћи да би дошле у додир са оним аспектима своје личности које нису биле у стању да интегришу, а као резултат „уласка у огледало“, проласка кроз стаклену површину која ствара рефлексију, успоставља се паралела између стварног и фиктивног света јунакиње.

Поред Натали Кук, која истиче значај „фиктивног огледала“ Етвудове јер представља одраз друштва (Cooke 2004: 99), Хауелсова такође указује на рефлектујућу површину као вишезначан симбол у опусу Етвудове, истичући да она, нарочито очи и вода као симбол одраза у *Мачјем оку*, расветљује психолошко стање нараторке и иницира промене у њеној перспективи (Howells 2005: 112).

Мотив огледала, нарочито оног које изобличује, у роману *Мачје око* не само да представља психолошки пресек њене свести (с обзиром на то да се јавља на њеним најзначајнијим сликама, које су уметнички израз њеног душевног стања), и не само да указује на промене у Илејниној перспективи, већ такође говори о чињеници да је за њу стварност само одраз онога што је она у стању да види у датом тренутку. С обзиром на то да је одраз у анаморфном огледалу несталан и увек другачији, доводи се у питање и јунакињина поузданост и компетентност приликом покушаја да представи своју стварност. Илејнине успомене и апстрактне слике једнако су непоуздане и склоне промени као и Џоунине успомене и књижевност коју ствара. Оба фиктивна лика покушавају да усагласе различите верзије себе, како у приватном животу тако и у уметности. Нараторке су у стању да се суоче са стварношћу једино у својим фикционалним световима, до којих се стиже посредством рефлектујућих површина (у највећој мери, анаморфних огледала), те се неретко њихов фиктивни свет маште узима за стварни свет.

Још на самом почетку романа *Мачје око*, јавља се рефлектујућа површина у облику воде која се пореди са временом: „Не гледамо уназад, дуж времена, већ доле, кроз њега, као кроз воду. Понекад на површину исплива ово, понекад оно, понекад ништа“ (Atvud 2002: 11). Касније, одраз у води стапа се са Илејниним променљивим и увек несталним одразом док себе посматра у огледалу. Она запажа да се, попут свог одраза, мења када се приближи или удаљи од огледала, чиме се наговештавају могуће промене у перспективи: „Када сам преблизу огледалу, претварам се у мрљу, када сам предалеко, не видим детаље. [...] Чак и кад се нађем на правој раздаљини, никада нисам иста. Мењам се: понекад изгледам као истрошена тридесетпетогодишњакиња, а понекад као чила педесетогодишњакиња. Много зависи од осветљења и од тога колико зашкиљим“ (13). Илејнин одраз у огледалу описан је као нека врста визуелног представљања, попут слике или фотографије. Њено поимање себе се, као и у визуелном представљању, мења и умножава, што говори у прилог томе да је она свесна комплексности свог сопства. Међутим, интересантно је да Илејн успева да види ту вишеструкост док се огледа у конвексним рефлектујућим површинама које изобличују. Док у бутику проба хаљину коју би купила за предстојећу изложбу, она коментарише како је огледало лоше осветљено и како би она, када би била власница радње, „кабине офарбала у розе и набавила скупа огледала. Жене којешта желе да виде, али себе сигурно не; не у најгорем светлу, у сваком случају“ (45). Илејн има негативан однос према свом одразу у лоше осветљеним и равним огледалима, јер она умањују вишеструкост њеног бића и ограничавају моћ вида, као што је случај са џепним огледалом које Корделија држи „испред [Илејн] и каже: „Погледај се! Само се погледај!“ (149)

Илејнина заокупљеност огледалима приметна је и у њеним сновима: „Сањам да стојим пред огледалом у својој соби, пробам крзнени оковратник. Неко стоји иза мене. Ако се мало одмакнем од огледала, моћи ћу да видим не окрећући се. Моћи ћу да видим ко је иза“ (229).

За разлику од равних, анаморфна огледала која изобличују нуде много креативније одразе, проширују моћ вида и ефективније представљају комплексност личности уметника. Из сличних разлога због којих Џоун бира барокно огледало да опише себе, Илејн преферира да види свој одраз на

анаморфним површинама, као што је то случај са округлим огледалом или кликером мачје око. Још на универзитету, Илејн „опчињавају одблесци светла на стаклу и другим површинама“ (296). Стога, она проводи много времена посматрајући огромно огледало на Ван Ајковој слици из 1434. године „Арнолфинијево венчање“, <sup>51</sup> и слика аутопортрет „Мачје око“, на коме се уместо мачјег ока налази половина њеног лица и закривљено огледало слично Ван Ајковом, које открива нешто што није непосредно на слици – у Илејнином случају, три девојчице у зимским капутима. Наиме, посматрајући „Арнолфинијево венчање“, Илејн открива да се „не диви[м] двома нежним, бледим фигурама без рамена које се држе за руке, већ огледалу на зиду изнад њих, чија конвексна површина не одражава само њихова леђа, већ и две фигуре које се уопште не налазе на главној слици. Ове су фигуре благо накривљене, као да унутар огледала постоји посебан закон гравитације, посебно уређење простора. Закључане су, запечаћене у стаклу“ (296). Моли Хајт (Moly Hite) истиче симболизам саме слике, тврдећи да „конвексно огледало пружа оно што, по дефиницији, она не може да види“, а то је њен потиљак, а и да је „поглед на потиљак оно што јавност може да види“ (Hite 1995: 150), као и њене мучитељке. Људи на изложби који посматрају слику у могућности су да виде обе стране, чиме су у извесној предности, али опет недовољно великој да би могли дефинисати идентитет ауторке, јер ипак, она и њима може понудити само половину лица.

Као што је сугерисано у самом називу слике „Мачје око“, конвексно огледало у позадини слике постаје део лица – око. Око на Илејниној слици, настало по узору на већ поменуто конвексно огледало на Ван Ајковој слици, види „више од свих“. Огледала на обе слике су персонификована кроз ово свевидеће око. У есеју „Имена, лица и потписи у *Мачјем оку* и *Слушкињиној причи* Маргарет Етвуд“ („Names, Faces and Signatures in Margaret Atwood’s *Cat’s Eye* and *The*

---

<sup>51</sup> *Портрет Арнолфинијевих*, познат и као *Венчање Арнолфинијевих*, *Брак Арнолфинијевих*, *Двоструки портрет Арнолфинијевих* или *Портрет Ђованија Арнолфинија и његове жене*, једна је од најпознатијих слика холандског сликара Јана Ван Ајка из 1434. године. Ова слика представља портрет италијанског трговца Ђованија Арнолфинија и његове жене у њиховом дому у Брижу. Комплексност слике изродила је широк спектар њених тумачења. Представљени пар одевен је у скупу одећу, а соба у којој се налазе одаје многе симболе богатства у виду раскошног намештаја. У позадини се налази конвексно огледало са дрвеним рамом, на којем су представљена Христова страдања, а у огледалу се могу видети две фигуре ка којима је пар окренут. Једна од њих, одевена у црвено, по претпоставци, представља самог уметника. Уметник је свој потпис оставио на зиду изнад огледала – „Јан Ван Ајк је био овде 1434“.

*Handmaid's Tale*“), Џеси Гивнер (Jessie Givner) истиче да управо ова Илејнина слика изобличује симетричну поделу Ван Ајковог дела, јер се на њеном огледалу одражава асиметричан однос између једног лица и три фигуре у позадини: „Илејнина слика са огледалом мачјег ока истовремено одражава и изобличује „Арнолфинијево венчање“, слику на којој је огледало које изобличује. Стога, слика „Мачје око“ истовремено одражава изобличење и изобличује одраз. Постаје очигледно да Илејнино дело не само да укида опозицију између портрета и аутопортрета, између референтног и аутореферентног, већ укида и структуру саме бинарне опозиције“ (Givner 1992: 71).

Наиме, међусобна сличност између Ван Ајкове и Илејнине слике указује на јунакињину опчињеност начином на који је овај уметник искористио стаклену површину. Она примећује да округло огледало као конвексна површина на слици проблематизује одраз и изобличава га, али јој и помаже да прошири видике: „Ово округло огледало је као око, једно једино око које види више од сваког другог посматрача“ (Atvud 2002: 296). Метафора анаморфног огледала у роману функционише и као супротност конвенционалном начину виђења, са којим се повезује равно огледало.

Натали Кук сматра да је Јан Ван Ајкова слика метафора за „Илејнине сопствене портрете (који садрже приказе лица појединца и објекте који су извршили главне утицаје на њих), али и за сам роман Етвудове (Cooke 2004: 110). У светлу Долежелове теорије, стварна дела уметника, попут слике Јана Ван Ајка, бивају укључена у фикционални свет тако што постају „индивидуализовани фикционални објекти“<sup>52</sup>, као што то представљају, према Долежелу, „књиге у Дезесентовој библиотеци, слике на зидовима његове собе, графика из његове колекције“ (Doležel 2008: 66). Алузија на слику стварног уметника и њена примена у фикционалном свету Илејн Ризли указује на присну повезаност стварности и фикције, али и на чињеницу да та присност не поништава аутономност фикционалног. Илејн је, као уметница, фасцинирана начином на који је овај сликар успео да представи и искористи рефлектујућу површину, те она, по узору на њега, ствара своју слику са огледалом у чијем су одразу три женске фигуре које су постале део ње.

---

<sup>52</sup> Долежел сматра да стварна уметничка дела морају да буду трансформисана у фикционалне објекте када се користе као грађа за стварање и обликовање фикционалног света.

Тема равнотеже између стварног живота и уметности посредством мотива огледала обрађена је и кроз алузије на *Алису с оне стране огледала*<sup>53</sup> (*Through the Looking-Glass*) Луиса Керола (Lewis Carroll) и улогу такозваног гледача у огледало (mirror-gazer). Као што Алиса на послетку не уништава огледало, већ успева да споји две стране у целину пролазећи кроз њега, Илејн Ризли чини то исто од момента када се упушта у процес стварања слика са мотивом огледала, који ће јој помоћи да превазиђе двојност између стварности и маште и уђе у свет вишеструкости. Креирање више лица унутар огледала, као што је случај са аутопортретом „Мачје око“, где у средишту слике, „на пустом небу, виси стакло конвексног облика урамљено оријенталним рамом“, у коме се огледа њена коса на темену и три мале женске фигуре у зимској одећи „згуснуте на закривљеној површини огледала“ (Atvud 2002: 371), упућује на покретање процеса реинкорпорације. Илејн успева да на уметнички начин, као што то чини списатељица Џоун Фостер, која с оне стране огледала, у лавиринтском простору, среће женске фигуре које су стварно постојале, преплете имагинарни (или несвесни) и стварни свет, и истакне немогућност дефинисања своје личности без претходног интегрисања ове три девојчице које су обележиле њено детињство. На слици „Јединствена теорија поља“ приказана је Девица изгубљених ствари, која „у својим рукама, у висини срца, држи предмет од стакла – велики кликер с плавим средиштем“ (371) – који се огледа у плаветнилу воде у доњем делу слике.

Огледало, стаклено мачје око и вода, као елементи који су међусобно повезани јер дају одраз онога што је у њиховој непосредној близини, симболи су прожимања стварног и имагинарног, и израз су Илејниног уметничког потенцијала, који тежи да успостави равнотежу између њих, с обзиром на то да окосницу слике чини стваран догађај који је оставио дубоки траг на Илејн, као и визија која је уследила, а коју ни сама не зна да објасни, јер није „чула“ речи, али је „знала“ да их је Девица Марија изговорила (176).

---

<sup>53</sup> *Алиса с оне стране огледала* је прича Луиса Керола објављена 1871. год. као наставак његове популарне приче *Алиса у земљи чуда*. Први део књиге базира се на мотиву карата и експериментише променама величине, док се други део поиграва самим простором и временом, а као лајтмотив користи се шах. Такође, да би се истакле промене времена и простора, на пример кретања времена унатраг или потреба за брзим кретањем да би се стајало у месту, користи се велики број тема које су у вези са огледалом. Прича се завршава песмом „Шта је живот, него сан?“ („Life, what is it but a dream?“), чиме се наглашава идеја испреплетености јаве и сна.

#### 5.4. Мачје око

Док је Џоунина главна фантазија изражена симболом Дебеле даме, за Илејн то представља нешто што она физички поседује у стварности, иако с почетка ни сама није тога свесна – кликер мачје око. Натали Кук сматра да „мачје око“ као назив слике на којој је Илејнин аутопортрет, наслов поглавља романа и самог романа, заједно са Илејниним кликером који јој постаје амајлија, функционише као „анагогијска метафора – објекат који представља низ сродних ствари“ (Cooke 2004: 107). Мачје око, као још једна анаморфна површина, поред округлог огледала на истоименој слици уједно је и најзначајнија метафора која се односи на сопствени одраз, ширину уметничке визије и моћ опажања. Као метафора ока, оно постаје површина на којој се огледа субјективна и уметничка моћ визије. Слично визуелној моћи округлог огледала, мачје око помаже Илејн да развије другачији начин виђења, али јој, такође, пружа могућност да у свом представљању сопства развије алтернативне верзије себе.

Први пут сазнајемо за мачје очи у трећем поглављу романа, када Илејн говори о популарној игри с кликерима у школи: „Мачје очи су моји мезимци. [...] Мачје очи су заиста као очи, али не као очи мачака. Оне су очи нечег непознатог, што ипак постоји. [...] моје омиљено мачје око је плаво. Стављам га у своју црвену пластичну торбицу, да би било безбедно. Ризикујем да у игри изгубим друге мачје очи, али ово не“ (Atvud 2002: 62). Илејн најпре чува плаво мачје око јер јој се допада, али када она почиње стално га да носи по џеповима, постаје јасно да је оно постало нека врста амајлије која јој помаже да се заштити од поганог језика њених другарица.

Мачје око се, такође, доводи у везу са Корделијиним сталним надзором Илејн. Корделијина потреба за сталним надзором представљена је идејом о паноптикуму као затвору у коме се затвореници непрестано надгледају да би се успоставила контрола и санкционисало антисоцијално понашање, коју је француски филозоф Мишел Фуко (Michel Foucault) детаљно објаснио у књизи *Надзирати и кажњавати: настанак затвора (Surveiller et punir: Naissance de la prison, 1975)*. Према Фукоу, основни циљ паноптикума је успостављање контроле над човеком тако што се он доведе у стање потпуног поимања да га надзиру без престанка, а да се притом посматрачи не појављују, чиме се обезбеђује

непрекидно функционисање власти као савршене машине за контролу свести. Уколико се омогући стални „надзорни поглед“ због кога ће свако, осећајући на себи тежину нечије воље, доћи до тога да надзире самог себе, неће бити потребе за употребом оружја, физичким насиљем или материјалном принудом. У есеју „Оптика и аутобиографија у *Мачјем оку* Маргарет Етвуд“ („Optics and Autobiography in Margaret Atwood's *Cat's Eye*“), Моли Хајт наводи да „затвореници интернализују надзорни поглед ауторитета паноптикума. Они патролирају једни над другима, надзирање себе самих постаје део њиховог идентитета као затвореника, као што у „генерализацији“ механизма паноптикума, која резултира успостављањем дисциплинарног друштва, надзор, и напоследку, надзор себе самог, постаје како порекло тако и дефиниција грађанина“ (Hite 1995: 141). Паноптикум у овом роману функционише као фиктивно ограничен затворени простор у коме обитава мала Илејн, а који надгледају Очи, попут оних у роману *Слушкињина прича*, са једином разликом што су то сада, у највећој мери, очи женске тријаде – Корделије, Грејс и Керол. Мотрећи на Илејн посредно, Корделија успоставља моћ над њом. Керол и Грејс надзиру Илејн у школи и цркви, а касније преносе информације о њеном понашању Корделији. Илејн временом почиње да посматра саму себе, покушавајући да пронађе грешке у свом опхођењу према другима, јер је убедила саму себе да заиста треба да се „поправи“.

Појам „гледања“ (опажања, поимања), који се односи на то ко посматра и ко је посматран, избегавање погледа, надзорни поглед који временом појединац интернализује и сам себе кажњава, као што је случај са Илејн, код које се то испољава љуштењем и одгризањем коже на стопалима, заузима веома важно место у роману, с обзиром на то да је доведен у везу са већ поменутиим и узајамно повезаним мотивима воде, огледала и мачјег ока. Илејнино погрешно поимање себе и њена искривљена перспектива, попут закривљене површине конвексног огледала, доводи се у везу са појмом слепила. Мекфирсонова сматра да је у овом роману „слепило подједнако важно као вид и визија“ (Macpherson 2010: 62), јер Илејн не успева да увиди присну везу између свог уметничког рада и приватног живота, везу коју испрва примећују сами читаоци.

У есеју „Слепило и опстанак у највећим романима Маргарет Етвуд“ („Blindness and survival in Margaret Atwood’s major novels“), Шерон Р. Вилсон сматра да је делимично или потпуно слепило наратора увек почетни стадијум њихове потраге, и да је за њихов опстанак неопходно да поврате моћ вида. Она сматра да Илејн, док посматра своје слике у галерији, иако још увек забринута због своје гардеробе и шминке, и онога шта људи мисле о њој, успева да донекле разбистри своје замагљено виђење свог живота, односно, да покрене комплексан процес излечења сопственог слепила. Вилсонова истиче да је Илејн „научила да види у мраку као лик у песничкој збирци *Млад месец (Interlunar)*<sup>54</sup>, и да зато опстаје“ (Wilson 2006: 184).

Илејн научи да „види у мраку“ оног тренутка када њен кликер мачје око постаје Треће око које „блиста на небу као сунце“ (Atvud 2002: 137), којим почиње да посматра девојчице као беживотне лутке у њему: „Она [Корделија] не зна колику моћ има ово мачје око, колико ме штити. Понекад, кад га имам уз себе, видим онако како оно види. Видим људе који се крећу попут оживљених лутака, док им се уста отварају и затварају, а из њих не излазе речи. Видим њихове облике и боје, не осећајући према њима ништа. Жива сам једино у својим очима“ (134). Док јој „мирује у рукама, скупочено као драгуљ“, Треће око јој пружа дистанцу, обухватајући особе које су је кињиле „непристрасним погледом“ и помажући јој да се „врати[м] у своје очи“ (147). Она своје другарице почиње да „види[м] или не види[м], како [јој] се прохте“ (147), јер Треће око успева да неутралише њену осетљивост на девојчице. Њено дистанцирање само је један од ступњева које Илејн мора прећи у циљу трајног решавања свог проблема. Она је у поимању девојчица успела да елиминише емоције, али још увек није у стању да разуме себе и своју ситуацију. Иницирање промене перспективе испољава се у сну о мачјем оку као Трећем оку које „блиста на небу као сунце“, и које „почиње да се приближава, али не постаје веће. Пада с неба право на [њену] главу, блештаво и стакласто. Удара [је] и руши се право [у њу], али [је] не боли, само је хладно. Хладноћа [је] буди. Тебе [јој] је на поду“ (137).

---

<sup>54</sup> *Млад месец (Interlunar)* је збирка поезије Маргарет Етвуд из 1984. године. Збирка се састоји из два дела: први носи назив „Жена-змија (Snake Woman)“, и у њему се обрађује један од њених омиљених мотива – змија; други носи назив *Млад месец (Interlunar)* и бави се темом таме.



Џ. Брукс Бузон сматра да маџе око функционише као „средство којим се дистанцира од стварности“ (Bouson 1993: 168). Сличног мишљења је и Хаулесова, према којој се оно преображава у „сочиво имагинативне визије“, знак моћи визије уметника, иако јунакиња увиђа то тек касније (Howells 2005: 116). Она улази у свет имагинације, али истовремено успева да пронађе прави пут у лавиринту фантазија, који јој помаже да се суочи са својим кошмарима и започне процес исцељења. Наговештај постојања маџег ока као амаџије јавиће се и када Илејн бива остављена у јарузи и када јој се јавља визија Девике Марије која лебди над мостом, са тамном марамом и капуљачом на глави, која може бити и коса, ширећи руке ка њој (Atvud 2002: 176).

Алтернативни начини виђења у овом роману изражени су и већ поменутом метафором Трећег ока, које се помиње у збирци кратких прича Етвудове *Убиство у мраку* (*Murder in the Dark*), односно, у причи, „Инструкције за Треће око“ („Instructions for the Third Eye“). Наиме, наратор ове приче покушава да дефинише Треће око правећи разлику између виђења и привиђења („vision and a vision“): „Прва се односи на нешто за шта се претпоставља да сте видели, друга на нешто за шта се претпоставља да нисте“ (Atwood 2010: 112). С једне стране, стварне очи су ограничене кад је реч о подразумеваној истини, јер се само претпоставља да сте нешто видели, што не мора бити истина; с друге стране, Треће око „ће вам показати да та истина није једина истина“ (Atwood 2010: 113). Ова кратка прича, дакле, указује на начин виђења који превазилази оквире тоталитаристичког концепта виђења и који указује на више различитих алтернатива које најбоље одговарају Трећем оку уметника, односно, маџем оку у роману.

Илејн почиње да се користи визионарским моћима Трећег ока оног тренутка када почне да слика „ствари које нису ту“, односно, ствари које једино може видети помоћу новооткривене уметничке визије. Кликер маџе око представља око и огледало, како њеног живота тако и уметности. Речју, Илејн користи одраз на анаморфној површини која изобличује (округло огледало и кликер маџе око) и визионарску моћ Трећег ока да развије свој уметнички поглед на свет, који подразумева алтернативне начине виђења и опажања, што постаје очигледно на њеним сликама. „Смртоносно велебиље“ је, на пример, једна од слика на којој је Илејн насликала више пари очију. Када је упитају „Али шта

представљају све оне очи“ (Atvud 2002: 318), Илејн не даје одговор, али се наслућује да оне симболизују неколико различитих перспектива, чиме се оспорава постојање једног начина поимања света.

Илејн Трећим оком посматра и слику „Бели дар“. Огледајући се у очима госпође Смит на овој слици, Илејн коначно схвата порекло своје мржње према њој, али увиђа и чињеницу да је и сама била осветољубива и немилосрдна млада жена којој недостаје саосећајности: „Велики рад сам уложила у то замишљено тело, бело као корен чичка, млохава као свињско сало, длакава као унутрашњост уха. Сада увиђам да сам на њему радила с великом злурадешћу. Али ове слике нису пуко исмејавање, пуко скрнављење. Унела сам у њих светло. Свака бледа нога, свако око уоквирено жицом исто је какво беше ономад. *Погледај*, рекла сам. *Видим те*“ (368). Посматрајући очи иза „стакала наочара“ госпође Смит, Илејн их описује као „поражене [очи], несигурне и меланхоличне, суморне од немиких обавеза“, јер се у њима огледа „измештена особа, [каква сам била и ја]“ (368): „Одрпана придошлица испијених образа, ко зна одакле, такорећи Циганче, с оцем безбожником и немарном мајком која база наоколо у панталонама и чупа коров. Била сам некрст, гнездо демона. Како је могла да зна које све безбожничке клице успевају у мени? А опет ме је примила под свој кров“ (368).

„Пола лица“<sup>55</sup> је још једна слика на којој Илејн успева да се огледа у Корделијиним очима, и она схвата да су оне „као близнакиње из древних прича, од којих је свака добила по пола кључа“ (374). Иза Корделијиног лица, које заузима централни део на слици, Илејн је у позадини насликала и „друго лице, покривено белим платном“ (209). Илејн примећује да Корделијине очи оне нису „одлучне“ већ „уплашене“ (209), и схвата да је једино што она сада може да јој понуди „одговор на питање како изгледа у туђим очима. Њен одраз. Тај део ње могла бих да јој врати[м]“ (374). Вин-Дејвисова сматра да је, у овом случају, „прошlost као извор креативности, дестабилизована“ и да је реч о начину на који се уметник удаљава од првобитног начина виђења и нагиње ка „интуитивнијем тумачењу“ (Wynn-Davis 2010: 48). Илејнино осећање према Корделији измењено је, па самим тим и њен доживљај ове слике. Вин-Дејвисова истиче да „текст не

---

<sup>55</sup> *Пола лица* је и назив осмог поглавља романа, које говори о адолесцентском добу Илејн и Корделије, назнакама почетка Корделијине пропасти и лудила, и Илејниној растућој моћи над њом.

фиксира и не може да фиксира значење, јер уметнички конструкт мора бити конструисан од стране посматрача/читаоца“ (Wynn-Davis 2010: 48).

Када Илејн схвати да се „не плаш[и] да вид[и] Корделију“, већ да она [јесте] Корделија (Atvud 2002: 209), долази до успостављања односа пандана у два фиктивна света: првом, у коме се прати главни наративни ток романа *Мачје око*, и другом, који је наговештен Илејниним сликама. У светлу Долежелове теорије, Корделија на Илејниној слици, као Фелиша у Џоунином роману, функционише као њен пандан. Илејнине очи на Корделијином лицу могу указивати на чињеницу да је „Пола лица“, у ствари, Илејнин прави аутопортрет, док „друго лице, покривено белим платном“, као оно из Илејниног сна, припада Корделији (326), при чему долази до удвајања идентитета хероине и антихероине, те Корделија-Илејн функционише као Фелиша-Џоун.

Слика „Јединствена теорија поља“ наговештава могуће различите перспективе које су сугерисане симболом мачјег ока. Слика је инспирисана догађајем из прошлости који је на њу оставио дубок траг. Након што упада у залеђени поток испод моста, Илејн верује да је спасава Девица Марија. Истинитост овог догађаја се никада не доказује нити објашњава у роману. Илејн касније каже да претпоставља да је имала неку врсту визије/привиђења (a vision), нечега што претпоставља да „није стварно видела“. На слици Девица Марија држи „велики кликер с плавим средиштем“, неконвенционалну визуелну метафору која симболизује моћ имагинације, чиме се алудира на чињеницу да се и уметници могу сматрати носиоцима визије које оваплоћују у својим уметничким делима. Свесна важности визија и моћи имагинације за развој уметничког бића, Илејн своје привиђење представља помоћу елемената који представљају алтернативне начине виђења: светице и кликера мачјег ока.

Аутопортрет „Мачје око“ можда на најбољи начин испитује конвенционалне форме виђења, јер истиче присуство аутора, који постаје како главни субјекат на слици тако и посматрач и предмет посматрања. Сликарка Илејн овде још једном користи неконвенционалну визуелну метафору, „стакло конвексног облика, урамљено орнаменталним рамом“ у коме се огледа „коса на темену – другачија, млађа“ (371). Стакло функционише као површина које изобличује сликаркину главу у позадини слике, чиме се открива комплексност

њеног одраза и чињенице да је свесна те промене, што потврђују и њене речи с почетка романа када каже да се осећа младом и старом истовремено.

Поред слике „Мачје око“, слика „Лепра“ је посредством огледала доведена у везу са различитим перспективама и различитим начинима представљања фрагментације и дисфигурације личности. На њој, госпођа Смит „седи испред огледала, а половина лица јој је сљуштена, као у зликоваца из стрипова страве и ужаса које сам некад читала“ (318). „Лепра“ се, такође, може довести у везу са сликом „Пола лица“, на којој је, пак, насликано цело лице Корделије, а у позадини и „друго лице, покривено белом крпом“. Илејнино поигравање лицима на сликама (цело, пола и сљуштено) открива идеју да је свачија личност вишеструка и да се не може посматрати као јединствена целина: слика о себи, такође, може бити подвојена, фрагментована или изобличена.

Употреба неконвенционалних визуелних метафора у виду конвексних и сломљених огледала у *Госпи Пророчици* и *Мачјем оку* указује на чињеницу да књижевност и уметност пружају алтернативне начине одраза и визије, којима је могуће исказати како комплексност уметникове личности тако и његове вишеструке перспективе у поимању света и стварности.

### 5.5. Илејнине последње слике

Моћ коју Илејн задобија уз помоћ свог имагинарног света позитивних и негативних фантазија, визија и снова о Девици Марији, стратегија онесвешћивања, посебног односа према рефлектујућим површинама у виду конвексних огледала која изобличују, стакла, мачјег ока или воде, моћ је промене тачке гледишта и способности да посматра објекте, особе и ситуације Трећим оком. Као последица тога, она успева да направи неку врсту равнотеже са стварним светом, не само тиме што ће створити конкретна уметничка дела у виду слика, већ тиме што ће успети да им, приликом њиховог поновног тумачења, додели нова и дубља значења.

До нових тумачења слика доћи ће се новим увидима уметнице, која сада посматра свет око себе Трећим оком. Илејнине последње слике („Пикосекунде“, „Три музе“, „Једно крило“, „Мачје око“ и „Јединствена теорија поља“) имају доста заједничких елемената. Сlike су богате значењем, јер се у њима опажају промене у њеној перспективи. У „Пикосекундама“, Илејн доводи у питање поузданост успомена и сећања; слика „Три музе“ говори о њеној свести о љубазности незнанаца; „Једно крило“ открива њено несвесно игнорисање последњих тренутака живота њеног брата; аутопортрет „Мачје око“ је одговор на питање шта ју је мучило у детињству и како је то допринело развоју њених уметничких склоности; док у „Јединственој теорији поља“ успева да обједини прошлост и садашњост, космичко и земаљско, универзално и индивидуално, и на уметнички начин опише како је, случајно пронашавши кликер мачје око у црвеној пластичној дечијој торбици, успела да кроз њега види „читав свој живот“ (362). Сатиричан коментар који прати сваку слику сугерише да су оне, иако говоре о приватним успоменама, страховима и сећањима саме уметнице, ипак и јавно власништво, јер су изложене погледима посетиоца на изложби и бројним критичким интерпретацијама. Једноставан коментар испод слика, стога, постаје права загонетка богата разноврсним значењима, која интригирају читаоца/посетиоца изложбе у његовом покушају да из свега тога конструише своју верзију приче и разреши конфликте које му аутор подсвесно намеће.

На слици „Пикосекунде“, насликан је пејзаж с плавом водом, оштрим стенама и оголелим дрвећем на ружичастој позадини, а у дну слике насликани су њени родитељи како припремају ручак над потпаљеном ватром. Под њима, налази се низ симбола у белом оквиру који личе на знакове са староегипатских гробница: црвена ружа, наранџасти јаворов лист и шкољка. Поменути симболи стварају илузију стварности пејзажа и доводе у питање реалистичност фигура у њему. Ова слика веома суптилно преиспитује поузданост људског сећања и проживљених успомена, а пропратни коментар испод слике гласи: „Игра духа којом се сликарка угледа на седмочлану дружину и реконструише њихову визију пејзажа у светлу савременог експеримента и постмодернистичког пастиша“ (369). На слици „Три музе“ су насликане две жене које по опису одговарају женама које је Илејн познавала, а које су је инспирисале и охрабриле својим животним причама: госпођа Финстајн, Јеврејка, и госпођица Стјуарт, учитељица из Шкотске. У средини је мушкарац тамне пути и белих зуба, у оријенталној ношњи, који у руци држи „округао предмет, плjosнат као диск, од љубичастог мутног стакла“ (370) на коме су поређани светлоружичасти предмети, за које сазнајемо да су, заправо, „пресеци јаја црва пупаваца“ – Индијац, господин Банерџи, кога је Илејнин отац подучавао. Сви они су имигранти, расељена лица, изопштеници из заједнице, и нису се у потпуности могли уклопити у канадско друштво, што је, на подсвесном нивоу, Илејн препознала. Господин Банерџи је, уједно, био и први који је приметио Илејнин дар за сликање и дао јој подршку, те је њему с разлогом додељен округли предмет од стакла који, и у овом случају, има симболично значење развоја моћи уметничке визије. Међутим, уредница у галерији Чарна описује слику на следећи начин: „Ризлијева наставља узнемирујуће разлагање уочених полова и њихов однос са уоченом силом, посебно када је реч о тајанственим ликовима“ (369).

Триптих „Једно крило“ описује догађаје из тринаестог поглавља романа, насловљеног *Пикосекунде*, у коме је описан начин на који је убијен Илејнин брат Стивен. Илејн, превасходно, ствара своју верзију развоја догађаја у авиону којим је Стивен летео, а који су отели терористи. Она до најситнијих детаља замишља како су протицали сати у отетом авиону: размишља о изгледу, акценту и понашању терориста, о реакцијама престрављених путника, о Стивеновим

размишљањима у том тренутку. Из разговора са сведоцима, Илејн сазнаје да су га терористи извели са седишта, а потом гурнули из авиона. Она се нада да су му, пре убиства, ипак дозволили пар секунди бекства у сунчеву светлост и слободног лета без крила. Управо је те делиће секунди оживела на платну. Наиме, на једном платну је насликан авион из Другог светског рата, а на другом светлозелена лептирица. На централном платну је насликан мушкарац у оделу авијатичара, без падобрана, како пада с неба, главом надолу, а у руци држи дечији дрвени мач. Илејнин коментар је да „такве ствари чинимо како бисмо ублажили бол“ (371), док уредница каталога у галерији слика Чарна сматра да је овом сликом „приказала свој став према мушкарцима и детињастој природи рата“ (371).

Четврта слика, „Мачје око“, Илејнин је аутопортрет на коме се види само горња половина лица, а у средишту слике „на пустом небу виси стакло конвексног облика, урамљено оријенталним рамом. У њему се огледа коса на мом темену – другачија, млађа. У даљини, згуснуте на закривљеној површини огледала, виде се три мале фигуре одевене у зимску одећу какву су пре четрдесетак година носиле девојчице. Корачају напред, с лицима у сенци, преко поља завејаног снегом“ (371). Чињеница да је насликала само половину главе, и огледало на коме се види њено теме и фигуре три девојчице, говори о томе да она себе не може дефинисати независно од девојчица са којима је одрасла. Перспектива коју она овом приликом приказује на слици је перспектива Трећег ока, које функционише на подсвесном нивоу и приказује пресек њене свести у тренутку надахнућа.

Последња слика свакако је синтеза Илејниног живота, јер нуди најбољи одговор на питање ко је протагонисткиња Илејн Ризли. Она представља теоријски оквир за дефинисање Илејниног бивства и јаства, јер нуди илузију о целовитости која је касније распршена последњим поглављем, под називом „Мост“, где Илејн још једном трага за Корделијом и признаје да је нешто изгубила и да јој недостаје „оно што се никада неће десити“ (384). На слици је приказана Илејнина визија Девике Марије у црном, са капуљачом на глави, како лебди изнад моста, држећи у руци велики кликер са плавим средиштем – мачје око. Она своје трауме из детињства везане за догађај у јарузи повезује са Стивеновим космичким теоријама на слици „Јединствена теорија поља“, на којој је Илејнина визија савршено комбинована са димензијама простора и времена: „Испод моста је ноћно небо, као

гледано кроз телескоп. Звезда до звезде – црвене, плаве, жуте и беле – ускопитлана сазвежђа, галаксија за галаксијом: космос, усијан и мрачан“ (371). Натали Кук истиче да је последња слика „приказ таме“, а да Девица и мачје око представљају „Илејнин повратак у сећање на таман период њеног детињства и на вредност која се стиче сагледавањем те таме“ (Cooke 2004: 112).

Хауелсова указује на заједничку структурну особину последњих пет слика: „Све оне уводе даље димензије значења у фигуралну слику својим мотивима конвексног огледала или својим триптисима који иницирају промене у перспективи. Бројна могућа значења настају кроз различите просторне обрасце и различите временске димензије у различитим сликарским техникама“ (Howells 2005: 120). Према Хауелсовој, вишеструка значења Илејниних слика „превазилазе оквири дискурзивног наративног тока који је производ њеног свесног дела ума“ (117). Она указује на удвајање значења на Илејнином аутопортрету „Мачје око“, који је комплементаран портрету Корделије на слици „Пола лица“, као и на удвајање значења које настаје спајањем димензије простора и времена са визијом Девице Марије која у рукама држи конвексно огледало у облику мачјег ока у „Јединственој теорији поља“. Као резултат тога, ове слике се могу посматрати као „постмодернистичке конструкције где се реалистичне представе, једна за другом, у различитим димензијама користе за мапирање психичког пејзажа у Илејнином пројекту сликања времена“ (Howells 2005: 120).

Вин-Дејвисова се слаже са Хауелсовом, али и додаје да се Хокингова научна теорија може тумачити у светлу предговора романа, где Илејн открива своје виђење и поимање времена као „серије течних провидности положених једна на другу“: „Уједињење поља функционише као средство кретања кроз време; виђење, сећање, конструкција и интерпретација слојевите су као „течне провидности“, тако да се свака слика перципира и искривљује под утицајем оне друге, истовремено задржавајући свој јединствени идентитет – „[течних провидности] положених једна на другу“ (Wynn-Davis 2010: 49).

Фиона Толан дели слично мишљење истичући да „Илејнина уметност настоји да створи сличну јединствену теорију њеног живота“ (unified theory of [her] life) (Tolan 2007: 192). Илејнина слика „Јединствена теорија поља“ („Unified Field Theory“), инспирисана је спознајама енглеског теоретског физичара Стивена



В. Хокинга (Stephen W. Hawking), коме Маргарет Етвуд одаје заслуге још на почетку романа, уједно га цитирајући у једном од два епиграфа („Зашто прошлост памтимо, а будућност не?“, *Кратка историја времена*). Толанова истиче да Илејн у својој уметности „наизглед напушта рационализам“, а у „Стивеновој теоретској физици проналази могуће решење сукоба уметности и науке“ (Tolan 2007:192), цитирајући Хокинга: „Принцип неодређености фундаментална је карактеристика универзума у коме живимо. Успешна јединствена теорија мора, стога, неминовно инкорпорисати то начело“ (Tolan 2007: 192). Да „време није линија већ димензија“ и да су сви почеци и крајеви део једног истог система најбоље показује опис њене слике: „Испод моста је ноћно небо, као гледано кроз телескоп. Звезда до звезде – црвене, плаве, жуте и беле – усковитлана сазвежђа, галаксија за галаксијом: космос, усијан и мрачан. Но тако се само чини. Има и камења, бубица и танушног корења. Све то је, у ствари, под земљом“ (Atvud 2002: 371). Небо и ноћ могу представљати и црну рупу у земљи у коју су је девојчице својевремено закопале, или рупу у којој је Стивен једном закопао своје кликере. Такође, рупа асоцира и на гробље, „земљу мртвих људи“, један од Илејниних страхова из детињства. Слика је Илејнин покушај да објасни који су (то) закони заслужни за то што је постала таквом каква јесте и, правећи паралелу са космосом и законима који у њему важе, она се са индивидуалног помера на свеопшти, безлични план, чиме се њена лична визија универзализује.

## 5.6. Однос аутобиографије и фикције

Однос стварног и фикционалног главне јунакиње овог романа може се посматрати паралелно са односом аутобиографије и фикције – њихови елементи су исти, само организовани на други начин, и иако се могу посматрати као две паралелне линије које имају много сличности, оне се никада не секу и никада једна не може заменити другу. Оне, напросто, постоје једна уз другу, свака посебна на свој начин, иако наизглед веома слична оној другој.

Уметност, било да се испољава кроз писање, сликање или приповедање животне приче стварног или фикционалног јунака, захвално је средство којим се омогућава увид у поновно исписивање његове прошлости, уколико му је она из неког разлога делимично или потпуно недоступна. У процесима реконструисања прошлости главне јунакиње овог романа, велику улогу имају субверзије, илузије и прећуткивања на свесном и несвесном нивоу. Велики број критичара проналази аутобиографске елементе у романима Маргарет Етвуд, нарочито у *Мачјем оку*, те је аутобиографска фикција најприближније одређење жанра овог романа. Наиме, Корал Ен Хауелс у другом издању своје студије *Маргарет Етвуд (Margaret Atwood)* дефинише *Мачје око* као роман који „комбинује дискурсе фикције и аутобиографије, науке и сликања, у свом покушају да у тексту представи женски субјект“ (Howells 2005: 110). Мекфирсонова истиче да је роман *Мачје око* „интригирајућа мешавина очигледне аутобиографије и уметности, и да он открива њихове међусобне утицаје“, али и додаје да роман као такав „не нуди никакве одговоре“ (Macpherson 2010: 64). У интервјуу са Мекфирсоновом, Етвудова настоји да направи дистанцу између себе и дела које је створила, тврдећи да она као списатељица има врло мало или нимало сличности са „правом“ Маргарет Етвуд:

„Чињеница је да се, наравно, увек користите материјалом који вам је у глави, и у том смислу све је аутобиографско. С друге стране, увек мењате све што вам пролази кроз главу, у том смислу, ништа није аутобиографско јер је све преобликовано у нешто друго, а ми живимо у добу у коме, када пишете нешто што се назива аутобиографијом, људи мисле да лажете, а ако пишете нешто што

се зове проза, они мисле да потајно говорите истину, али они само нису сигурни у ком делу говорите истину. Али ја, у основи, осећам да ме није брига које је нарцисе видео Вордсворт; сигурна сам да је видео неке нарцисе. Не морам да знам тачно које. То ме не занима, иако би могло бити занимљиво обожаваоцу нарциса или некоме ко заиста жели да детаљно проникне у живот Вилијама Вордсворта. Према томе, ја могу пролазити кроз читаву ствар и давати коментаре: ово је стварно; ово није стварно; ово се догодило, али не овим редом; да, имали смо све ове животиње, али смо имали више животиња од ових, само их нисмо све укључили; нисам ставила све поврће. Свака проза је монтирана; не можете укључити све, и свака проза је преуређена. Као што људи често кажу, можете испричати исту причу о истим људима из различите перспективе, и она ће бити прилично другачија“ (Macpherson 2010: 7).

Маргарет Етвуд одбија да открије начине на које користи грађу из живота у прози. Она успева да се огради чак и у интервјуима, истичући чињеницу да се труди да не размишља и не брине превише о томе шта ће читаоци њених романа помислити или схватити. Она се труди да на све начине успостави критичку дистанцу када је реч о њеним делима, што нарочито постаје очигледно у збирци есеја из 2003. године која носи назив *Преговарање са мртвима* (*Negotiating with the Dead*), а која је настала након серије предавања које је одржала у Кембриџу 2002. године. Поднаслов ове књиге носи назив *Писац о писању* (*A Writer on Writing*), чиме је она, на неки начин, потврдила свој став да идентитет писца треба да остане недефинисан и неодређен. Употреба неодређеног члана (*a writer*) указује на чињеницу да није реч о њој самој, већ о писцу уопштено. Она тиме подвлачи разлику између онога ко пише и онога чије име стоји на књизи: „Аутор је име на књизи. Ја сам она друга“ (Atwood 2003: 37).

У интервјуу са Мекфирсоновом, она истиче да се читаоци никада не идентификују са писцем већ са ликовима у роману, и да је писац само медијум који успоставља везу између дела и читаоца:

„Људи који читају књиге идентификују се са књигом, не толико са вама. Они се идентификују са вама у случају да неко други пише књигу у којој сте ви у улози лика попут Вирџиније Вулф у *Сатима*; онда ви постајете лик у фиктивном делу... Дакле, када сте мртви и када постанете лик у нечијој туђој књизи, онда се можете

идентификовати са самим собом, али у свим другим случајевима само сте медијум. Људи не иду на сеансу да би разговарали са медијумом; иду да разговарају са Тетком Беси!“ (Macpherson 2010: 6) У петом поглављу књиге *Преговарање са мртвима*, Етвудова говори о „вечном троуглу“ који постоји између писца, читаоца и књиге као једине споне која их повезује и преко које њих двоје комуницирају: „Не обраћајте пажњу на факсимиле писца који се појављују у ток шоу емисијама, у новинским интервјуима, и слично – они не морају имати никакве везе са оним што се дешава између вас, читаоца и странице коју читате, на којој је нека невидљива рука претходно оставила неке ознаке да бисте их ви дешифровали“ (Atwood 2003: 113).

У збирци есеја о Маргарет Етвуд коју је приредила Хауелсова, интересантан је есеј Лорејн Јорк (Lorraine York) под називом „Биографија / аутобиографија“ („Biography/autobiography“), који указује на учесталост са којом Етвудова у својим делима (али и интервјуима) повезује славу и смрт, као и на чињеницу да Маргарет Етвуд, заправо, и сама учествује у сопственој слави, чак и ако одбија да је прихвати (York 2006: 28-42), док Мекфирсонова сматра да је „јасно да су везе између Етвудове, славе и ауто/биографије спорне, да их је култура наметнула и да постоји вероватноћа да их сама ауторка порекне“ (Macpherson 2010: 10). Јунакиње романа Етвудове у улози уметница имају, попут њихове ауторке, сложен однос према слави, односно, према делима које су створиле. Тако и Илејн Ризли, посматрајући своју фотографију коју је послала галерији, а која је на постеру испред галерије на коме стоји обавештење о њеној ретроспективној изложби, каже за себе да има „јавно лице, лице вредно обезличавања“ (Atvud 2002: 25), али истовремено наговештава сопствену старост и извесност смрти, јер је доживела да, као реномирана ауторка, има своју ретроспективну изложбу.

Елен Меквилијамс (Ellen McWilliams) у шестом поглављу књиге *Маргарет Етвуд и женски билдунгсроман* (*Margaret Atwood and the Female Bildungsroman*) под називом „Чување тајни, лагање: фикција уметника и аутора у *Маџем оку* и *Слепом убици*“ („Keeping Secrets, Telling Lies: Fictions of the Artist and Author in *Cat's Eye* and *The Blind Assassin*“) подвлачи паралелу између Џоун Фостер књижевнице и Илејн Ризли сликарке, истичући њихову двојност и способност

прилагођавања у зависности од ситуације: мађарском ментору и љубавнику Јозефу она постаје прерафаелитска фантазија, док је првом супругу Џону била безнадежни егзистенцијалиста (McWilliams 2009: 119). Меквилијамсова увиђа сличности између искуства Маргарет Етвуд на почетку своје списатељске каријере о чему детаљније говори прво поглавље књиге *Преговарање с мртвима* и дилема са којима се суочавају младе уметнице, јунакиње њених романа *Госпа Пророчица* и *Мачје око*, истичући важност ревидирања мита о женама уметницама (McWilliams 2009: 119). Ова ауторка сматра да су критички осврти Етвудове сажети у збирци есеја *Преговарање са мртвима* нераздвојни од њене фикције и да се међусобно преклапају и допуњују, као и да њени романи, у највећој мери *Госпа Пророчица* и *Слепи убица*, представљају „фикционалне одушке за већину њених размишљања и закључака о писцима и писању“ (McWilliams 2009: 120).

Мерион Вин-Дејвисова (Marion Wynn-Davis) указује на чињеницу да је Илејнина приповест у *Мачјем оку* фикционална верзија каријере Етвудове (Wynn-Davis 2010: 44). Она истиче да Етвудова, у потрази за релевантним материјалом који би користила за стварање својих фикционалних текстова, посеже за сопственим искуством и успоменама са почетака њене каријере књижевнице, али и да, истовремено, пориче постојање било какве биографске смернице (Wynn-Davis 2010: 45).

Маргарет Етвуд успева да укаже на ограничења аутобиографије и извештаченост њене реконструкције, јер колико год нам главна јунакиња Илејн деловала блиско и колико год нам она помогла да видимо њеним очима, узевши у обзир и све информације које смо при том прикупили о њој, она нам увек измиче као сена и као субјекат своје приче остаје ван њених оквира, те је и конструисање њене субјективности делимично могуће с обзиром на бројне пукотине које њен осврт на прошлост региструје. Сlike представљају Илејнин покушај да фиксира време. Оне су сублимација њених успомена и сећања, начин да их оживи, али и поново проживи из мало другачије перспективе. „Обилазим просторију, опкољена временом које сам створила, које није место, већ тек обрис, покретна ивица на којој живим. Течно је и враћа се самом себи, попут таласа“ (Atvud 2002: 372). Сlike су уметничка спона њене фикције и стварности, израз њених

фикционалних и аутобиографских елемената. Оне су инспирисане њеним страховима и успоменама на детињство, на родитеље, брата, другарице и људе у њеној непосредној близини, и иако и даље живе као део ње, она схвата да не може више бити њихова једина власница: „Јер ја ове слике више не могу да контролишем, нити да им наметнем значење. Без обзира на енергију која их је изнедрила. Иза њих остајем само ја“ (372). Ове речи, које изговара јунакиња романа *Мачје око*, у великој мери подсећају на речи Маргарет Етвуд у поменутом интервјуу са Мекфирсоновом, које се односе на читаоце њених романа:

„Не могу да контролишем шта [читаоци] мисле, па зашто бих се бринула о томе? ... Ви им као критичар можете навестити шта би могли да мисле или можете навестити различите начине гледања на ствари, ја као романописац могу то да радим са ликовима, док им ви то не можете рећи; не можете продрети у њихове мале умове, заврнути неколико чворова и добити оно што желите“ (Macpherson 2010: 8).

Док пратимо Илејнине вербалне описе слика, читање се претвара у посматрање. Читаоци сада виде посредством Илејн, то јест њеним очима, и тако се границе између визије и видљивог растачу. *Мачје око* је кунстлерроман који прати емотивни развој и одрастање Илејн Ризли као уметнице, али такође говори о уметности Маргарет Етвуд и њеном односу према животу Маргарет Етвуд, чиме се још више компликују и проблематизују односи између уметника и уживаоца уметности, али и односи између читаоца, дела и писца. На овај начин, преплићу се границе аутобиографије и фикције, те су вишеструка значења дела које је креативни производ деловања ових двају односа увек склона даљем умножавању и отворена за нове интерпретације.

Коментари испод Илејниних слика који долазе од уреднице галерије не говоре нам оно што је Илејн испричала, и стиче се утисак „погрешног ишчитавања“ значења примарног садржаја, али они свакако доприносе и обогаћују значења њених слика, јер представљају још једну од њихових могућих интерпретација од стране непристрасних посматрача.

Све спољашње интерпретације само су слојеви око Илејниних аутобиографских елемената који су надахнули стварање слика. Често те интерпретације међусобно искључују једна другу, истовремено нудећи много

више од онога што је био ауторкин примарни циљ, као што је случај са серијом слика о Илејниној мајци која носи назив „Експрес-лонац“ („Pressure Cooker“). Илејн запажа да „због времена када [сам] ово стварала и свега што се тада догађало, људи су мислили да је реч о богињи земље, што сам сматрала необично смешним, с обзиром на одбојност моје мајке према кућним пословима. Други су сматрали да се ради о женском ропству, трећи да она представља стереотип жене у негативној и тривијалној улози домаћице. А то је само моја мајка која кува, тамо где је обично кувала и онако како је обично кувала, касних четрдесетих“ (142).

Погрешном ишчитавању склона је и сама ауторка Илејн када коментарише слику „Жене које падају“ („Falling Women“) и тумачи је у светлу мушко-женских односа: „На овој слици нема мушкараца, али она је о мушкарцима, о онима због којих жене посрћу. Овим мушкарцима нисам приписала никакве намере. Били су као време, нису поседовали ум. [...] Посрнуле жене су жене које су пале на мушкарце и повредиле се“ (245). На слици су приказане три жене које, наизглед случајно, падају с моста, при чему се евоцира успомена на јаругу, страх од моста и три девојчице које су је тамо кићиле.

Исто тако, слика „Пола лица“ подложна је различитим тумачењима. Вин-Дејвисова сматра да се Корделијин портрет може посматрати из више различитих углова: из перспективе онога што дете види; онога чега се одрасла особа сећа; онога што уметник конструише; и онога што други виде у његовој конструкцији (Wynn-Davis 2010: 47). Ова ауторка наглашава да је управо ова разлика у перспективи основа за разумевање начина на који Етвудова користи прошлост, биографију и успомене (Wynn-Davis 2010: 47).

Слика „Бели дар“, која је првобитно била израз дејег гнева и мржње према госпођи Смит, поприма другачије значење када се Илејн огледа у очима госпође Смит, „ситним као у прасета, лукавим иза стакала наочара“, али уједно и „пораженим, несигурним и меланхоличним“ очима које су припадале „измештеној особи, [каква сам била ја]“ (368). Вин-Дејвисова указује на опречна тумачења ове слике од стране религиозне жене, која је назива „одвратном“ и расипа мастило по њој, и новинских извештача, који слику описују као „наивни надреализам, с капљицом феминистичког лимуна“ (321) и закључује да је слика госпође Смит „метафора начина на који се друштвене структуре мењају кроз

време и перцепцију“ (Wynn-Davis 2010: 55). Ослањајући се на Моли Хајт и њену метафору креативног опажања, Вин-Дејвисова наглашава да Етвудова не користи аутобиографски материјал у циљу верног представљања живота аутора, већ га користи као „стратегију којом би показала управо супротно, да значење уметничких дела (слика или текстова) никада не може бити фиксирано, јер процеси виђења, памћења, конструкције и интерпретације служе да се идентитет фрагментира и дислоцира“ (Wynn-Davis 2010: 48).

Кључни елемент овог романа јесте управо фузија оваквих вишеструких интерпретација „стварних“ догађаја, било да су они одређеним приповедним поступком уведени од стране нашег Ich-приповедача или реконструисани на основу утисака које стичу уживаоци уметности у Илејниној галерији. У том смислу, аутобиографске информације могу бити од велике важности за разумевање самих слика. Ове информације нису доступне посетиоцима Илејнине изложбе, те они нису у могућности да допру до оног значења које је на ум имала сама ауторка. На тај начин, Илејн као уметница сама бира шта ће и колико открити уживаоцима својих дела. Читаоци романа су у већој предности у односу на посетиоце изложбе јер су њима ипак откривене неке од аутобиографских информација. Међутим, с обзиром на то да је прича испричана у првом лицу и да је Илејн непоуздана приповедача своје прошлости јер не може да *види* довољно далеко, тачније, није у потпуности свесна оног што је мучи и истовремено мотивише да ствара, и имајући у виду чињеницу да Илејнину причу ипак контролише њена списатељица, Маргарет Етвуд, поставља се питање шта и колико ми као читаоци можемо разумети из написаног. Наиме, читаоци се, попут посетиоца Илејнине изложбе, ослањају на свој суд и утисак о делу и, на тај начин, својим интерпретацијама учествују у ишчитавању празнина у уметничком садржају обогаћујући га сопственим искуством. Чињеница да је за конструкцију фикционалног света као један од древних приповедних поступака коришћена лична Ich-форма, субјективни начин приповедања једне фикционалне особе (Илејн Ризли), указује на потребу читалаца да покажу већи степен учешћа у реконструкцији фикционалног света Илејн Ризли. У анализи личне Ich-форме, Долежел наводи да је „један од основних проблема са којима је суочен Ich-приповедач неприступачност менталног стања других фикционалних особа“,



стога он мора да се придржава одређених поступака у приповедању који би га учинили поузданим, а то су „приповедање непосредног искуства, тумачење видљивих показатеља и навођење извештаја очевидаца“ (Doležel 2008: 164).

Међутим, колико год се Ich-приповедач трудио да се придржава ових поступака, његов когнитивни домен је ограничен и увек носи са собом траг субјективности. Приказивањем ограничења која дефинишу непоуздану нараторку и главну јунакињу Илејн Ризли, Маргарет Етвуд показује да тематски и формално контролише овај роман. Међутим, писац не може контролисати оно што читалац види у делу, те он упада у исту ону паноптичку замку у коју је уплео своје ликове и читаоце, те је уједно надзорник који може утицати на то шта ко може видети, али и затвореник структуре коју је сам створио. Оно што се у роману никада неће догодити, Корделија и Илејн као „две старице које се кикоћу над шољом чаја“ (Atvud 2002: 384), одражава могући однос између писца и читаоца, тачније немогућност да се намере и очекивања писца поклопе са читаочевим у његовом сусрету са делом.

У светлу Долежелове теорије, ова нереализована могућност у роману припада немогућем свету<sup>56</sup>, с обзиром на то да смо упознати са трагичним обртом Корделијине судбине. Исто тако, она отвара простор једном другом свету унутар фикционалног света наше Ich-приповедачице – алтернативном свету који се може реализовати савременом прерадом овог романа.

Моли Хајт истиче да управо слика две старице, понуђена у роману као једна од могућности које се ипак неће реализовати, „изолује, дистанцира и замрзава објекат жеље, истовремено поричући испуњење исте и гарантујући да ће се она очувати“ (Hite 1995: 155). Хајтова даље наглашава да се њоме „указује на ограничења уметности Етвудове, али и на оно што је изгубљено услед тих ограничења“ (Hite 1995: 155). Наиме, управо нам ова ограничења омогућују да схватимо да, не само да долази до губитка, већ да је он неопходан. Моли Хајт наглашава да је оксиморон „аутобиографска фикција“ у *Мачјем оку* „подсетник да је 'сопство' у 'сопственом представљању' увек онај који посматра, али и кога посматрају, и да су и посматрач и објекат посматрања уплетени у друштвени конструкт начина на који се посматра“ (Hite 1995: 155).

---

<sup>56</sup> Долежел је у својој књижевној теорији дефинисао појам немогућих светова као оних који садрже или имплицирају противречна стања ствари.

Маргарет Етвуд гледа на друштво које се јавља у њеним делима кроз сочива сопственог искуства, које је посебно, те је стога и слика коју ствара подједнако посебна. Ауторкина перцепција света и друштва није фиксна, већ се непрестано трансформише, јер изнова ствара нове слике, успоставља нове везе и доноси нове идеје. Аутори су подједнако динамични читаоци текстова. Сваки читалац доноси нешто ново тексту, па ни сам текст не може бити стабилан, јер се његова функција остварује у пуном смислу тек када се успостави динамична интеракција са читаоцем који је, опет, подложен бројним утицајима, а његова перцепција бројним променама. Као резултат узајамно динамичне везе која постоји између аутора, текста и читаоца, књижевна дела су производ времена у коме су настала, али су уједно склона променама у складу са временом у којем се читају и тумаче. У једном од својих интервјуа, Маргарет Етвуд истиче: „Ја живим у друштву; ја, такође, то друштво стављам унутар својих књига, тако да добијате ефекат кутије унутар кутије“ (Kaminski 1990: 28). О узајамној повезаности писца, друштва и уметности Маргарет Етвуд користи једно од својих омиљених поређења: „Сочиво није огледало. Сочиво може бити лупа која увећава или којом се фокусира, али оно не даје само одраз“ (Hammond 1990: 111). Дела Маргарет Етвуд нису само огледало које даје одраз друштва и људског искуства, већ су, као што смо видели, огледало које изобличује, односно лупа којом се фокусира и увећава, при чему се издвајају суштинска значења или изолују одређени психолошки и социолошки аспекти.

## VI Алијас Грејс

### 6.1. Увод

Роман *Алијас Грејс* почиње уводним епиграфом преузетим из „Гвиневрине одбране“ („The Defence of Guenevere“, 1858), песме викторијанског песника Вилијема Мориса (William Morris), у којој проговара легендарна Гвиневра, Артурова краљица, којој се суди за неверство и која покушава да избегне смртну казну, чиме се успоставља директна веза са Грејс Маркс, протагонисткињом романа Етвудове: „Шта год да се ових година дешавало, / Бог зна да говорим истину кад кажем да лажеш“ (47-48).<sup>57</sup> Ланселотова љубавница Гвиневра подсећа све присутне да је не могу оптужити за неверство јер никада неће сазнати праву и потпуну истину о минулим догађајима. Исто тако, Грејс Маркс, ирска служавка, својом приповешћу показује да треба бити опрезан када је реч о настојању да се на основу реконструисане прошлости извлаче коначне верзије догађаја. У *Пенелопијади* (*The Penelopiad*), која представља ауторкино виђење мита о Пенелопи и Одисеју, Етвудова говори гласом Пенелопе и кроз хор њених дванаест слушкиња, проблематизујући неке од Одисејевих поступака и уводећи нову верзију одвијања догађаја, која се разликује од званичне: „Сада када су они остали без даха, ред је на мене да мало причам приче. Дугујем то себи“ (Atwood 2005: 19). У причи „Гертруда одговара“ („Gertrude Talks Back“) из збирке кратких прича *Добре кости* (*Good Bones*), Маргарет Етвуд пружа прилику Гертруди да исприча своју верзију приче о браку са Хамлетовим оцем, откривајући да он није био много забаван, да није испуњавао брачну дужност и да је био цепидлака (Atwood 1997).<sup>58</sup> Маргарет Етвуд не ускраћује право на алтернативну верзију приче како историјским тако и фиктивним личностима.

Према Долежелу, треба успоставити чврсте границе између стварних и фикционалних ентитета (Doležel 1997: 76). Када фикционални и стварни ентитети деле исто име (фикционални Торонто Етвудове и географски Торонто, фиктивна Грејс Маркс и историјска Грејс Маркс), не можемо тврдити да су идентични јер

<sup>57</sup> Електронска верзија песме Вилијема Мориса може се наћи на адреси: <http://www.bartleby.com/42/727.html>, приступано 01. марта 2016. године.

<sup>58</sup> Из Гертрудине приповести сазнајемо да старог Хамлета није убио Клаудије већ она.

њихово постојање и својства не зависе од њихових стварних прототипова, али свакако можемо уочити заједничку црту – њихов транссветовни индетитет. Тежиште Грејсине приповести у роману Етвудове није на откривању коначне истине о минулим догађајима и утврђивању њене кривице или невиности, већ на њеним причама које се преносе са генерације на генерацију, а у којима долази до преплитања мноштва фиктивних детаља и историјских чињеница. Између фиктивне и историјске Грејс Маркс успостављен је транссветовни идентитет који је учвршћен истим властитим именом. Међутим, имајући у виду да се појам транссветовних идентитета не примењује само на парњаке који носе исто властито име у фикционалном и стварном свету, и да „особа може имати неколико имена, алијаса, надимака или псеудонима“ (Doležel 2008: 30), фиктивна и стварна Грејс Маркс имају парњака у Мери Витни (Nikolic 2016: 135-147), девојци за коју се веровало да је била Грејсина пријатељица и њен алтер-его, а чије име је Грејс користила након злочина (овим обележјима је утврђена еквивалентност референције различитих имена и успостављен транссветовни однос између парњака). Касније, у епизоди о Грејсиној хипнози, дух Мери Витни „позајмљује“ Грејсино тело, као што Грејс користи Мерино име као алијас после извршених убиства.

У основи овог романа лежи прича о нерешеном случају двоструког убиства које је потресло Канаду четрдесетих година деветнаестог века.<sup>59</sup> Маргарет Етвуд комбинује психолошке теорије деветнаестог века које су се бавиле проучавањем хистерије, менталних поремећаја и појма подељене личности са викторијанским начином доживљавања стварности тадашњег друштва, које се састојало у препуштању сеансама хипнозе и разним методама спиритуализма.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> За убиство Томаса Кинира и његове домаћице и љубавнице Ненси Монтгомери на његовом имању у близини Торонта оптужени су његове слуге Џејмс Мекдермот, који је обешен, и Грејс Маркс, која је остала у казнено-поправном дому у Кингстону док је, тридесет година касније, није помиловао тадашњи премијер Канаде. Након помиловања, Грејс одлази у државу Њујорк, где се вероватно удала и променила име, јер је након тога нестала из званичних извештаја. Јавно мњење је било подељено када је реч о Грејсиној кривици, док се у кривицу Мекдермота није сумњало.

<sup>60</sup> У поговору аутора овог романа наводе се бројни медицински извори које је Етвудова користила да поткрепи историјске извештаје на основу којих је написала Грејсину приповест, истичући велико интересовање јавности тог доба за феномене попут памћења и амнезије, сомнабулизма, хистерије, стања транса, нервних обољења, значења снова, „расцепа личности“. Присуство бројних психолошких теорија може се видети у разговорима које воде доктор Џордан, чија су мишљења заснована на савременим идејама које су му могле бити доступне, доктор Дипон и велечасни Веринцер. Критички став Етвудове према овим теоријама изражен је кроз

Истражујући везе између историје, фиктивне аутобиографије, готске приче и домаће драме у овом роману, Корал Ен Хауелс примећује да се приповедање из женске перспективе супротставља и опире дискурсу мушког ауторитета, којим се пишу званични историјски извештаји (Howells 2005: 140).

Сузан Роланд (Susan Rowland) се у тексту „Прикази тела и женских духова: представљање рода у Јунговој теорији и *Алијас Грејс* Етвудове“ („*Imaging Bodies and Feminine Spirits: Performing Gender in Jungian Theory and Atwood's Alias Grace*“, 2000) бави анализом приповедних реконструкција прошлости и проблемом конструкције женског субјекта из постмодернистичке перспективе (Rowland 2002: 244-254).

Студија Деборе М. Хорвиц (Deborah M. Horvitz) која носи назив *Књижевна траума: садизам, сећање и сексуално насиље у америчкој женској прози* (*Literary Trauma: Sadism, Memory, and Sexual Violence in American Women's Fiction*) подробније говори о односима мушких и женских ликова (Horvitz 2000: 106-127). Дебора Хорвиц се усредсређује на ликове који су психолошки и политички траумирани, као и на њихова сећања на насиље и окрутно мучење (Horvitz 2000: 106).

Сличном тематиком бави се и Ђина Вискер (Gina Wisker) у студији насловљеној *Алијас Грејс Маргарет Етвуд: водич за читаоце* (*Margaret Atwood's Alias Grace: A Reader's Guide*, 2002) (Wisker 2002: 33-86). Ђина Вискер додаје да Етвудова успешно показује да се свака историјска чињеница може индивидуално тумачити, на шта недвосмислено указује текст Маргарет Етвуд, који се састоји од „новинских извештаја, баладе, извештаја у првом лицу једине, сећања заснованих на психоанализи и бројних савремених чињеничних и измишљених реаговања на случај Грејс Маркс, као и извештаја о том случају“ (Wisker 2002: 86).

У једном поглављу књиге о Маргарет Етвуд под називом *Мистерије времена и сећања: 1988-1999* (*The Mysteries of Time and Memory: 1988-1999*), Мерион Вин-Дејвис описује роман *Алијас Грејс* као „сложено прожимање разних писаних форми, како историјских тако књижевних“, у коме се прошлост користи

---

представљање Грејсиних халуциногенних стања, делимичну амнезију и њену склоност ка губитку свести.

као „самореференцијално огледало за креативност“ (Wynn-Davis 2010: 61). Вин-Дејвисова овде истражује начине на које Етвудова спаја чињенице и фикцију, са посебним нагласком на два конкретна елемента текста: историју побуне из 1837. године и употребу метафикције. Вин-Дејвисова истиче да су „деталји Грејсиног живота прошарани историјским информацијама“, наводећи за пример чињеницу да се Етвудова осврће на побуну из 1837. године кроз лик Мери Витни, која своје виђење овог историјског догађаја казује Грејс (Wynn-Davis 2010: 62). Она додаје да је „значење текстова – докумената, извештаја, новинских чланака – непоуздано попут индивидуалног и колективног сећања, јер политизација, како у прошлости, тако и данас, као и индивидуално тумачење одређују и деконструишу њихова значења“ (Wynn-Davis 2010: 63).

У тексту „Маргарет Етвуд и историја“ („Margaret Atwood and History“), Куми С. Веваина (Coomi S. Vevaina) истиче да је у делима Етвудове присутно ауторкино постмодернистичко виђење историје. Уз осврт на *Крадљивицу-невесту*, *Слушкињину причу* и *Алијас Грејс*, она указује на то да се „истине“ историје лако дају видети јер зависе од онога ко пише хронику (Vevaina 2006: 87). Куми Веваина такође описује Грејс као „непоуздану приповедачицу“, повезујући је са Шехерезадом, која прича приче да би преживела, и истиче да је Грејс „свесна политике моћи“ и да се „чини да она не говори људима истину о себи већ оно што они желе да чују“ (Vevaina 2006: 88).

## 6.2. Историја и фикција

Роман *Алијас Грејс* је прошаран различитим врстама епиграфа, који се грубо могу поделити у две категорије: аутентични историјски материјал (делови узети из исповести Грејс Маркс и Џејмса Мекдермота, одломци из *Књиге казни* из поправног дома у Кингстону, као и књиге о вођењу домаћинства из деветнаестог века) и материјал из фикције (одломци из поезије и прозе аутора деветнаестог века). Према мишљењу Фионе Толан, ови многобројни комплементарни материјали „служе као посредни доказ, али због честих противуречности на ироничан начин истовремено подривају веровање у истину која се може верификовати“ (Tolan 2007: 223). Епиграфи продубљују увид читаоца у главни текст и доприносе његовој фрагментацији. Најистакнутији глас који се провлачи кроз Грејсину приповест јесте глас Сузане Муди (Susanna Moodie), који се јавља на почетку неколико одељака романа кроз делове извештаја које је она објавила у *Животу на чистинама* (*Life in the Clearings*, 1853). У роману Етвудове, глас Сузане Муди доводи се у питање од стране њених савременика (доктора Џордана и доктора Банерлинга, као и адвоката Мекензија), али и од стране саме Етвудове, те тако добијамо интересантан спој историјских извештаја и фиктивне приповести.

### 6.2.1. Фиктивна и историјска Грејс Маркс

Грејс Маркс као фиктивни конструкт настала је по узору на историјске извештаје и доказе из деветнаестог века, као и ауторкиним критичким тумачењем тих записа, које потиче са краја двадесетог века. У есеју „У потрази за *Алијас Грејс*: о писању канадске историјске фикције“ („In Search of Alias Grace: On Writing Canadian Historical Fiction“), Етвудова описује своју заинтересованост за причу о Грејс Маркс, на коју је наишла током шездесетих година двадесетог века, док је спроводила истраживања за своју збирку поезије *Дневници Сузана Муди* (*The Journals of Susannah Moodie*), засновану на првој књизи Сузана Муди *Борба за опстанак у дивљини* (*Roughing it in the Bush*). Прва верзија животне приче Грејс Маркс коју је Етвудова написала екранизована је у филму *Слушкиња* (*The Servant Girl*, 1974). Прича је заснована на извештајима о злочину које је Сузана Муди описала у делу из 1853. *Живот на чистинама и у дивљини* (*Life in the Clearings versus the Bush*). Сузана Муди је писала о томе како је видела „луду“ Грејс у затвору, а касније и у болници за душевне болеснике. Етвудова се одлучује да у свој роман укључи део њеног извештаја у коме се описује Грејсино понашање и физички изглед: „У време моје посете, у поправном дому било је само четрдесет жена. То много говори о вишем моралу слабијег пола. Мој главни циљ приликом посете овом одељењу био је да видим славну злочинку Грејс Маркс, о којој сам много чула, не само из новина, већ и од господина који ју је на суђењу бранио и својом способношћу је спасао вешала“ (Atvud 2006: 13).<sup>61</sup> Међутим, овај епиграф не саопштава нам толико о Грејс Маркс колико о веровањима Сузана Муди заснованим на викторијанским конвенцијама о женама, ономе што се писало у штампи и ономе што је чула од Грејсиног адвоката. Такав приступ „славној злочинки“ уопште не чуди ако се има у виду чињеница да су у том периоду затворе и луднице посећивали чланови средње и више класе да би се забавили. Такође, у то време се евалуација криминалаца вршила на основу физиономије лица, о чему говори други епиграф: „Очи су јој светлоплаве, коса црвенкастосмеђа, лице би јој било лепо да није дугачке, повијене браде, каква људима увек даје лукав и окрутан израз. Грејс Маркс вас посматра искоса,

---

<sup>61</sup> Сви цитати из романа *Алијас Грејс* наводе се у преводу Александре Чабраје.



кришом; никад не гледа у очи, и након притајеног осматрања, увек обара поглед“ (29). Овај опис је у супротности са другим епиграфом, који чини песма Емили Бронте (Emily Brontë) „Заточеница“ („The Prisoner“, 1845)“, у којој се лице женске особе која је затворена описује као „лепо и благо / личи на мермерног свеца или уснуло чедо драго“ (29). Помоћу ова два епиграфа, Етвудова ствара поље сукоба између онога како идеализована викторијанска заточеница треба да изгледа и пристрасног приказа жене криминалца која смело прекорачује оквирире прописане улоге. Етвудова се удаљила од верзије Грејс засноване на увидима Сузане Муди, јер се они темеље на класним очекивањима и приповедним конвенцијама које су биле карактеристичне за сензационалистичку штампу и британске крими-романе деветнаестог века. У поновном осврту на Грејсину животну причу, Етвудова трансформише претходни назив *Слушкиња*, који је наглашавао припадност Грејс радничкој класи, у *Алијас Грејс*, истичући двосмислену природу идентитета који конструише друштво.

У тексту „Историзовање постмодерне: проблематизовање историје“ („Historicizing The Postmodern: The Problematizing of History“), Линда Хачн истиче да је казивање историје увек питање интерпретације (Hutcheon 1996: 90). Исто тако, белешке Сузане Муди о Грејс Маркс су у роману Етвудове доведене у питање јер су оне, попут било којих других извештаја које су забележили хроничари, сагледане из перспективе коју је заузео сам писац. Приликом првог сусрета са доктором Џорданом, Грејс га упозорава да ће му „можда причати лажи“ (Atvud 2006: 49). У разговору са доктором Џорданом, адвокат Мекензи за њу каже да је попут Шехерезаде и да приче које прича „не би требало подвргавати оштрим категоријама Истине и Лажи. Оне припадају потпуно другачијој сфери. Можда је и Грејс Маркс вама причала само оно што жели да исприча да би постигла одређени циљ“ (363).

Куми Веваина такође указује на чињеницу да је Етвудова имала за циљ да преиспита сведочења Сузане Муди о Грејсином случају. Она истиче да не само да је Етвудова открила грешке Сузане Муди у навођењу локација и појединих имена, већ је указала и на чињеницу да „постоји онолико реакција на Грејс колико и људи“, првенствено зато што је и Грејс имала „вишеструку личност“ (Vevaina 2006: 92).

Веродостојност извештаја Сузана Муди проблематизована је и описом посете Грејс од стране доктора Џордана, чиме је нарушен конвенционална равнотежа између доктора и пацијента: „Чинило се као да га проучава као предмет неког необјашњивог експеримента; као да је он, а не она, предмет истраживања“ (Atvud 2006: 67). Кроз речи велечасног Веринџера, Етвудова открива да је Сузана Муди била склона „претеривању“ (189). Веринџер такође наводи да је она била подложна утицајима писаца које је волела<sup>62</sup> и да је превасходно то предодредило тон и стил њеног описа Грејс (188). Доктор Банерлинг истиче да је приказ догађаја који је дала Сузана Муди „нетачан и хистеричан“, и да је Грејс „успела да обмане“ и њу, с обзиром на чињеницу да је она била „склона да поверује у сваку драму што јој се сервира уколико је довољно патетична“ (77).

Поред извештаја Сузана Муди, који чине аутентични историјски материјал, Хауелсова наводи и раније текстове у којима је представљена прича о Грејс Маркс: колажне текстове које чине одломци преузети из новинских извештаја о суђењу, извештаје из књиге евиденције казнено-поправног дома у Кингстону, популарну баладу посвећену овом догађају, као и портрете Грејс Маркс и Џејмса Мекдермота објављене у новинама *Звезда и репис Торонта (Toronto Star and Transcript)* (Howells 2005: 143). Иако у поговору аутора овог романа стоји да Етвудова није „изменила ниједан познати податак“ и да се трудила да изабере „највероватнију могућност“ тамо где истина „није извесна“, у белешкама је несумњиво било много наговештаја и празнина где је ауторка „пустила машти на вољу“ (Atvud 2006: 447).

Фиктивни лик Грејс, попут историјске Грејс, „и даље остаје загонетка“, како стоји у поговору аутора овог романа (445), упркос настојањима мушких ауторитета који представљају цркву, закон и здравство да је „реше“, односно да дођу до коначне верзије истине овог трагичног догађаја. Немогућност решења загонетке представља тријумф колективне женске традиције над крутошћу науке

---

<sup>62</sup> Сузана Муди је била обожаваатељка Чарлса Дикенса. Један од симбола у роману *Оливер Твист* су очи споредног женског лика по имену Ненси, које прогоне Била Сајкса, њеног убицу. У роману Етвудове преиспитују се мотиви убиства које је навела Сузана Муди: Грејсина завист и љубомора коју је осећала према Ненси због наклоности господина Кинира. Сузана Муди је описала Грејс као подстрекачицу злочина, а Мекдермота као наивног мушкарца кога је Грејс завела. Такође, велечасни Веринџер истиче да се утицај сер Волтера Скота примећује у балади Сузана Муди „Манијак“.

у служби патријархалног друштва, чији представник, млади и перспективни доктор Сајмон Џордан, који упорно покушава да састави делове Грејсине приповести у смислену целину, добија амнезију јер му научна логика не помаже да дође до истине, али и зато што Грејс вешто избегава да говори о својој улози коју је имала у тренуцима злочина, позивајући се на губитак памћења услед трауме.

Маргарет Роџерсон (Margaret Rogerson) се позива на ауторкин коментар да је лик историјске Грејс Маркс „загонетка“, и истиче да се због „технике неизвесности“ (uncertainty technique) којом се Етвудова служи „исто може рећи и за фиктивну Грејс“ (Rogerson 2009/10: 88). Роџерсонова указује на неизвесност која проистиче из бројних Грејсиних лажи, међу којима су многобројне приче о њеном тешком животу на којима Џејми Волш непрестано инсистира у циљу тражења опроштаја од Грејс због сведочења које је утицало на њену пресуду. Она му свакодневно опрашта „издају“, а то „није прва лаж коју је изговорила“ јер су ситне лажи „мала цена за мир и спокој“ (Atvud 2006: 439).

У поговору аутора на крају романа, Етвудова каже да је пронашла три различите верзије о убиствима Кинира и Ненси које је Грејс саопштила, као и бројне, често противречне, описе које се односе на неке од чињеница о Грејсином животу (444). Доктор Сајмон Џордан открива да је Грејс „причала једну причу за време истраге, другу на суђењу, а кад јој је смртна казна преиначена, неку трећу. У све три верзије, међутим [Грејс] пориче да је и прстом такла Ненси Монтгомери“ (84). Поред ове три верзије, појављује се и извештај Сузане Муди „у виду Грејсине приповести, у којој она изјављује да је починила то дело“ (84). Супротстављањем једне од три верзије које је Грејс испричала извештајима Сузане Муди „из друге руке“, Етвудова експлицитно указује на неслагања која су својствена јавном ставу популације о женама и имиџу које су оне имале у популарној штампи. Попут бројних историчара и хроничара који су писали о овом случају тврдећи да бележе историјске чињенице, Етвудова примењује „романсијерски приступ историјским догађајима“ (447). Овде је приметна сличност ставова Етвудове и Долежелa. Етвудова открива начин на који историја конструише стварност и обрнуто, и изражава дубоки скептицизам када је реч о мимези као појму по којем се кроз језик може верно представити стварност.

### 6.3. Фикција и стварност

Обмане, противречне чињенице и верзије са којима се читалац непрестано суочава чине да лик главне протагонисткиње остане тајанствен и загонетан од почетка до краја романа. Преплитање стварности и фикције долази до изражаја кроз опречне описе лика Грејс Маркс у штампи, различите импресије људи који су је површно познавали, као и Грејсине склоности ка интермедијарним стањима, односно измењеним стањима свести (снови, ноћне море, халуцинације, хипноза, лудило, повремени губитак свести и делимична амнезија). Епизода у којој Грејс покушава да реконструише злочине и у којој се многи пасуси завршавају изјавом „мислим да спавам“ (286) (тридесет трећи одељак), епизода у којој она поверава читаоцима шта ће „испричати доктору Џордану“ (284, 341) (четрдесет трећи одељак), као и епизода у којој је Грејс подвргнута хипнози током које кроз њу проговара глас Мери Витни (четрдесет осми одељак) најбољи су показатељ непостојања јасних граница између фикције и стварности у Грејсиној приповести, што потврђује и прва реченица у поговору ауторке: „Прича *Алијас Грејс* је измишљена, иако је заснована на стварности“ (Atvud 2006: 443). Испреплетеност фикције и стварности огледа се и кроз Грејсине јорганске дезене, који прате како структуру њене приповести тако структуру романа Етвудове. Такође, кроз бројне историјске и фиктивне епиграфе којим започињу одељци *Алијас Грејс*, као и кроз уплитање фиктивних и историјских ликова, Етвудова нам пружа увид у начин на који историја и фикција постоје паралелно у роману. Сузана Муди и Грејс Маркс су историјске личности које су фикционализоване у роману; нема чврстих доказа о стварном постојању Мери Витни, чије се име помиње у популарној штампи и историјским извештајима као алијас Грејс Маркс; ликови доктора Сајмона Џордана и торбара Џеремаје су плод маште Етвудове.

### 6.3.1. Фиктивна Грејс Маркс кроз штампу у очима штампе

Лик фиктивне Грејс Маркс у роману Етвудове прати велики број противречности. Иако представљена као „аутсајдерка“ која је маргинализована због свог радничког и имигрантског порекла, и као славна злочинка која је део свог живота провела у затвору а део у менталној установи, њен идентитет је немогуће утврдити на основу онога што су о њој писали у популарној штампи и онога што су други желели да она буде: Грејсин адвокат Кенет Мекензи је, бранећи је на суду, рекао за њу да је „идиот“ јер јој иде у прилог „да се не прави много паметна“ (Atvud 2006: 33), али доктору Сајмону Џордану открива да је била „крива као сам ђаво“ (364): управникова жена је говорила да је „врло вешта и способна“, да „има смисла за украсе“ и да је могла бити „одлична шваља или кројачица“ (33); управникова ћерка, госпођица Лидија, описује Грејс као „романтичну личност“ (34); доктор Банерлинг каже за њу да личи на Хамлетову Офелију (77); он је описује као „непоправљиву, лукаву и притворну“ особу чије је лудило „смишљено и одглумљено“ (43); он истиче да се Грејс користи лудилом „да би угађала себи и спасла се строгог режима поправног дома“ (77); за доктора Сајмона Џордана, Грејс је била „једина од њему познатих жена којом би желео да се ожени“ и „једина која би задовољила све оне често наговештаване захтеве његове мајке, или бар готово све: Грејс, рецимо, није богата. Лепа је, али не и површна, озбиљна али не и досадна, једноставног држања, разборита и опрезна. Такође, изванредно је вешта у ручним радовима [...] У том погледу, његова мајка не би имала разлога да се жали“ (374).

Романсијерски приступ лику историјске Грејс очигледан је на првим страницама романа Етвудове на којима се налази њен портрет. Читаоци стварају слику о Грејс пре него што чују њену причу, као што доктор Џордан на основу портрета на првој страни памфлета из времена убиства који му доставља велечасни Веринџер ствара преурађене конструкције о Грејс иако је не познаје. Гледајући њену слику, он закључује да му она личи на „јунакињу неког љубавог романа [...] На рамена јој пада огртач; обод шешира окружује јој лице попут тамног ореола. Нос је прав, уста љупка, израз лица конвенционално сентименталан – плитка замишљеност Магдалене, која крупним очима зури у празно“ (66). Џејмс Мекдермот је „бајроновски намрштен и суморан”. Њихове

слике подсећају доктора Џордана на „позивницу за венчање“ (66). Грејс покушава да сачува романтичну представу о себи и „зна са слика“ да „романтични људи не треба да се смеју“ (34). Међутим, врло брзо постаје јасно да је идеја о романтичној Грејс неодржива и несвојствена њеном лику: „Али кад бих се наглас насмејала, можда не бих више могла да престанем“ (34).

Сам лик Грејс Маркс је недокучив, како за околин у којој она живи тако за читаоце романа Етвудове. Као значајне елементе романа *Алијас Грејс*, Џилијен Сидал (Gillian Siddal) издваја „степен до кога је она [Грејс] свесна недостатка контроле над представом сопственог идентитета у јавности, као и степена до кога она мора да се носи са са идентитетом који је за њу конструисан“ (Siddal 2009: 130). Она додаје да елементи метафикције у овом роману долазе до изражаја кроз „интелектуалну свесност“ коју је Етвудова доделила Грејс и да, као резултат тога, лик Грејс Маркс „игра круцијалну улогу у артикулисању друштвене критике која постоји у роману“ (Siddal 2009: 130). У лику Грејс Маркс оваплоћене су све недоумице и сумње у женску природу које је друштво деветнаестог века изражавало, а о томе сведоче контрадикторне информације о Грејс које су се провлачиле кроз штампу, а којих је и она била свесна:

„Размишљај о свему што су о мени писали – да сам бездушни женски демон, да сам недужна жртва уцене приморана на грех против своје воље, да сам малоумна и да би смртна казна на мном била равна убиству, да волим животиње, да сам веома zgodна и имам блиставу пут, да имам плаве очи, да имам зелене очи, да имам смеђе-црвенкасту а такође и смеђу косу, да сам висока као и просечне висине, да сам добро и пристojно обучена, да сам због тога опљачкала убијену жену, да сам у послу вредна и марљива, да сам tmурна и свадљива, да делујем прилично отмено у односу на своје скромно порекло, да сам добра и лаковерна девојка и да нико о мени није рекао ништа лоше, да сам довитљива и лукава, да сам слабе памети и готово идиот. И питам се, како могу бити све то одједном?“ (Atvud 2006: 33)

Читајући натписе у новинама о себи, Грејс покушава да људима пружи оно што се од ње очекује: „Црвена, људождерска коса. Дивља звер, писало је у новинама. Чудовиште. Кад ми донесу вечеру ставићу канту која служи као нужник на главу, сакрити се иза врата и претрашити их. Кад толико желе

чудовиште, онда треба и да га добију“ (42). Грејсина свест о родним и друштвеним стереотипима карактеристична је за двадесети век, у коме је роман настао. Кроз лик Грејс Етвудова јасно изражава ставове друштва и критички их анализира.

Поред штампе, Грејс је имала прилику да чита и проучава свеску управникове жене са чланцима о убиствима, за коју Грејс каже да је „пуна лажи“, и да је само „понешто било истинито“:

„Тако сам прочитала шта пишу о мени. Сама ми је показала своју свеску, претпостављам да је хтела да види како ћу реаговати; али ја сам научила да никад не мењам израз лица, очи су ми увек широм отворене и безизражајне као код сове на светлу, и рекла сам да сам окајала свој злочин у горким сузама и да сам сада друга особа и питала је жели ли да склоним шољице од чаја; али сам касније, кад останем сама у соби, често разгледала ту свеску“ (36).

Албум управникове жене је метафора начина на који друштво покушава да контролише Грејс. Управникова жена сматра да довољно познаје Грејс на основу информација које је о њој сакупила у свесци. Попут Франкенштајна, она покушава да „састави“ људско биће, те Грејс постаје објекат попут јоргана чији дезен јавност покушава да протумачи. Грејс се пита „шта [би] ставила у свој споменар када [би] га имала“ и да ли у њему треба да буду „само лепе ствари, или све ствари“? (368) На питање да ли би „остала верна сопственом животу“ она одговара тако што набраја оно што би сачувала у свом споменару: „Комад грубог платна од моје затворске спаваћнице. Комадић окрвављене подсукње. Парче мараме, беле с плавим цветовима“ (368). Комадићи одеће постају део „рајског дрвета“ које постаје Грејсина верзија споменара<sup>63</sup> који имају управникове ћерке или албума који чува управникова жена (34-35). Грејс жели да „остане верна сопственом животу“, и чињеница да догађаји о којима прича подсећају на прављење јоргана имплицира да је она подједнако искрена док чини и једно и друго. Међутим, с обзиром на то да техника приповедања у овом роману подсећа

---

<sup>63</sup> Савремена верзија споменара јесте албум са фотографијама, који се појављује у *Госпи Пророчици*. Албум је метафора Џоуниног живота. Такође, Џоун има сопствени албум који прави од чланака из новина и критичких приказа њене збирке песама. Док борави у Италији, Џоун се пита да ли ће Артур бацити овај албум заједно са делићима себе које је оставила на другој страни океана. Исто тако, Џоунина мајка чува свој албум са фотографијама који приказује њен живот. Међутим, она има обичај да из њега исеца делове прошлости којих не жели да се сећа, као, на пример, главу мушкарца у фланелском оделу, као и главу Џоуниног оца.

на прављење јоргана, јединствена и истинита прича не постоји, јер њено „рајско дрво“ наилази на бројна различита тумачења. Етвудова користи споменаре и фотографске албуме као подсетник за то колико је опасно и ограничено посматрати особе и ствари из једне перспективе. *Алијас Грејс* је, такође, једна врста албума, али у њему Етвудова даје вишеструку слику Грејс.

Грејс препознаје у људима опчињеност злочином, насиљем, сексуалном жељом, грешним мислима, пикантним детаљима који узбуђују: „Није им важно јесам ли некога убила, могла сам преклати десетине вратова, због тога се војницима у рату диве, због тога не би ни трепнули. Не: занима их само јесам ли му заиста била љубавница, мада ни сами не знају желе ли заправо да одговор буде да или не“ (37). Из новина и на основу прича чувара из затвора, Грејс сазнаје како је изгледало вешање Џејмса Мекдермота, и верује да би људи „са истим похлепним задовољством“ посматрали и њено: „Тамо је било много жена и дама; сви су зурили жудећи да удахну смрт као фини парфем, и кад сам то прочитала, помислила сам: Ако је то наук, шта треба да научим?“ (38). Грејс открива лицемерје религиозно настројеног друштва деветнаестог века: „Хоће да нас науче да читамо да бисмо могли да читамо Библију и верске текстове јер су вера и шибање једини лек против порока, а треба спасавати наше бесмртне душе. Невероватно је колико злочина је описано у Библији. Управникова жена би требало да их све исецка и залепи у своју свеску“ (36).

Грејс је прочитала о себи да је „славна злочинка“ и да зато, током спиритуалистичких састанака у управниковој кући, људи зуре у њу док сервира шољице за кафу или чај: „Кад сам први пут то видела изненадила сам се, јер каже се славна певачица и славна песникиња, славна спиритисткиња или славна глумица, али шта је славно код злочина? [...] Ако већ немам другог избора, радије ћу бити злочинка него злочинац“ (32). Грејс поприма разне идентитете у зависности од жеља њене околине.

Након што је надстојникова ћерка Џенет обавештава да су је помиловали, Грејс осећа као да пролази кроз „смртну казну“ при чему се њено лице „мења и претвара у неко друго, туђе“ (424). Она осећа потребу да се прилагоди новонасталој ситуацији, која „изискује сузе“, те одлучује да „пролије неколико“ (424). Она такође закључује да оваква вест „захтева другачији израз лица“ јер



више неће бити „славна злочинка, већ можда само недужна жена која је неправедно оптужена и безразложно затворена, у сваком случају предуго, и због тога више предмет сажаљења него ужаса и страха“ (425).

Бројни алијаси које Грејс има доводе у питање њен идентитет: ко је заправо Грејс Маркс? Назив романа имплицира да се иза алијаса скрива право име. Шта се крије иза правог имена? Или, шта се налази иза маске коју Грејс ставља специјално за доктора Џордана? Она га гледа „тупо“, јер је увежбала „одличан тупави поглед“ (47). Као одговор на текст који је написао Буркхард Нидерхоф (Burkhard Niederhoff) под називом „Повратак мртвих у *Израњању* и *Алијас Грејс* Маргарет Етвуд“ („The Return of the Dead in Margaret Atwood’s *Surfacing* and *Alias Grace*“), Елеонора Рао истиче да кључну улогу овде нема „прерушавање, вео којим се маскира истина, лажни вео или недостатак вела“, већ „вео или маска која нема ништа иза или испред, вео који је распрострањен преко чега“ (Рао 2009/10: 75). Грејсин идентитет припада подручју фикције и имажинације. Он је представљен као фиктивни ентитет или илузија која ничим није подржана. Према Шерон Вилсон, Грејс је „алијас Грејс“ јер су „сви њени и наши идентитети алијаси, фикције“ (Wilson 2009: 90).

### 6.3.2. Између јаве и сна

На питање доктора Џордана да ли нешто сања, Грејс одговара да се не сећа. Она одбија да му открије своје снове јер нема „ништа своје, ни ствари, ни имовину, чак ни своју интиму, и мора[...] сачувати нешто за себе“ (Atwood 2006: 105). Међутим, ми као читаоци имамо увид у оно што сања. Први сан који нам Грејс описује је о непознатом мушкарцу торбару, који ипак није Церемаја, а који има „нешто што је моје што сам желела да повратим, али нисам имала новца и нисам могла да откупим ту ствар“ (104). Грејс открива да непознати мушкарац има једну њену руку: „Сад сам је видеала; била је сва бела и смежурана, махао је њоме држећи је за чланак као рукавицу“ (104). Овај сан подсећа на сцену из романа *Телесна повреда* у којој дементна Ренина бака бесомучно трага за својим шакама. Симболично, изгубљене шаке или отуђени делови тела указују на неке од недостатака оног који сања: замагљену перспективу, асоцијално понашање,

изоливаност и друго. Међутим, Грејс даље открива да одсечена и крвава рука ипак није њена, и да „сигурно припада некој другој жени; она ће је сигурно тражити, и ако је буде нашла код мене, рећи ће да сам је украла“ (104). Овај сан преплетен је елементима из стварности – подсећа на нејасну сцену Ненсиног убиства. Он се завршава звуцима флауте, који допиру споља и почињу да брину Грејс јер јој стварају нервозу.<sup>64</sup>

Грејсине ноћне море увек имају везе са смрћу и делују сабласно. Други сан у који имамо увид описује догађај из Грејсиног детињства, када је њена мајка умрла на прекоокеанском броду и потом била бачена у море. Међутим, и у овом сну Грејс схвата да жена у покрову заправо није њена мајка „већ нека друга жена, и да не лежи мртва у покрову, већ је још жива“ (165). Убрзо након овог сна, Мери Витни умире и Грејс почиње да чује њен глас, који јој шапуће: „*Пусти ме унутра*“ (175). То је тренутак када Грејс губи свест, након чега наступа замена идентитета: „Кад сам се пробудила нисам знала ни где сам ни шта се догодило; стално сам питала где је Грејс. Кад су ми рекли да сам ја Грејс, нисам им веровала, већ сам заплакала и хтела да побегнем од куће, говорећи да је Грејс изгубљена и да је скочила у језеро, и да морам да идем да је пронађем“ (177). После Мерине смрти, Грејс почиње да даје своје коментаре на одређене ситуације вешто користећи фразу „Мери Витни је говорила“ (41).

Грејс је, такође, била у стању да свој сан прилагоди, измени или измисли уколико одлучи да га подели са доктором Џорданом, али и да открије неки део из стварног живота под изговором да је производ сна. То се дешавало у тренуцима када је осећала да је доктор нерасположен и када је желела да га нечим анимира. Грејс говори Сајмону да је сањала цвеће, „црвено, веома крупно, листова сјајних попут божура“ (235). Међутим, она се убрзо поверава својој другој публици, читаоцима, и открива да му није рекла да је цвеће „било од платна, нити кад сам га последњи пут видела; а нисам ни рекла да то заправо није био сан“ (235), и на тај начин омогућује да „парадоксални односи између истине и измишљотине, чињенице и фикције“ (Rigney 2000: 159) постоје паралелно, али и да се истовремено спајају и постају једно.

---

<sup>64</sup> Џејми Волш је свирао на флаути. Он је затекао Грејс у дворишту одмах након убиства и сведочио на суду против ње.

Хауелсова примећује да је Грејсин унутрашњи монолог, који често прати њену усмену приповест и који указује на Грејсин намеран избор детаља који ће бити део приче, чини још један вео који онемогућује да се дође до коначне истине и верзије догађаја (Howells 2005: 148). Грејс одлучује да исприча доктору Џордану још један „веома чудан сан“, у коме се на конфузан начин смењују стварност и фикција. Наиме, Грејс описује како је у спаваћници устала из кревета и изашла у двориште када су је нечије руке обгрлиле с леђа, почеле да је милују док су јој „усне непознатог човека љубиле врат“ (Atvud 2006: 271). Као што у Ренином сну незнанац с конопцем поприма лице особа које је познавала у стварности (Џејка, Данијела и Пола), тако и непознати мушкарац у Грејсином сну накратко постаје торбар Церемаја, Мекдермот, али и господин Кинир. Међутим, Грејс убрзо открива да то „није ниједан од те тројице, већ неко други, кога сам познавала, још из детињства, али сам га заборавила; а није било ни први пут да ми то ради“ (271). И у овом Грејсином сну појављује се „Смрт“, која је „стајала иза [...], стежући је челичним загрљајем, и устима без усана љубила њен врат попут љубавника“ (271). Овога пута Грејс говори како је у сну изгубила свест, а када је дошла себи, била је „у кревету у својој собици, с покривачем навученим до ушију“ (272). Међутим, влажан руб њене спаваћнице и стопала упрљана траговима земље и траве које је угледала кад је устала из кревета наговештавају да описани догађај можда и не припада подручју несвесног.

Иако Грејс овај „догађај“ приписује својој склоности ка ходању у сну, што јој се већ једном догодило након смрти Мери Витни, постоји још једно његово тумачење. Наиме, чињеница да након описа овог „веома чудног сна“ Грејс примећује да доктор Џордан „ужубано пише, рука му једва стиже перо, никад га раније ни[је] видела тако узбуђеног“ наводи на питање да ли је Грејсина првобитна и једина намера била да орасположи и забави свог доктора: „Од срца се радујем што могу да унесем мало задовољства у живот свог ближњег; и у себи се питам шта ли ће из свега овога закључити“ (272).

### 6.3.3. Грејсина амнезија

„Ум је, мисли он, попут куће – мисли које власник више не жели да покаже или које изазивају болна сећања гурају се у мрачне ћошкове, у поткровље или у подрум; а у заборављању, баш као и у склањању новог намештаја, свакако постоји и елемент воље“ (Atvud 2006: 347). Грејсина приповест не даје коначан одговор на питање да ли је она невинна или не, јер Грејс не одступа од става да се не сећа шта се десило на дан двоструког убиства, те на читаоцима остаје да „разреше“ мистерију. Хауелсова примећује да постоји могућност да је истина скривена и од саме Грејс, имајући у виду временску дистанцу између догађаја и Грејсине реконструкције за доктора Џордана, као и чињеницу да је она и пре убиства губила свест услед стресних догађаја: након мајчине смрти на броду, након сахране Мери Витни, након што су је на суду прогласили кривом (Howells 2005: 148).

Питање Грејсине кривице или невиности, губитка памћења услед стреса и потенцијалног лудила само је окосница романа Етвудове, док је пажња усмерена на вештину Грејсиног приповедања. Грејс не само да говори доктору Џордану своју причу, већ је и конструише, мења и обогаћује. Иако ми као читаоци знамо више од доктора Џордана јер нам Грејс открива више, на крају приче остајемо изманипулисани онолико колико и он. Она говори доктору Џордану да је била напољу када је из куће зачула „туп удар као да су се затворила нека тешка врата“, али да се након тога, „ничега не сећа“ и да је све то „као обавијено неком тамом“ (Atvud 2006: 305).

Као што размишља о томе шта да каже доктору Џордану о дану када су се десила убиства (284) с обзиром на то да њено сећање „бледи из године у годину“ (285), Грејс чини исто када дође до дела приче о свом суђењу и хапшењу, правдајући се како јој се све „измешало у сећању“, али да би ипак могла да се „присет[и] понечег, због њега, неких парчића како би се рекло, као кад пребирате по крпицама тражећи нешто што би вам одговарало“ (339). Стога, она се поверава читаоцима: „Могла бих му рећи ово...“ (339). У тој верзији приче, Грејс је проглашена кривом. Назвали су је Мекдермотовом љубавницом и његовом саучесницом, јер „новинари увек пишу најгоре могуће; тако продају више новина, што ми је један од њих и сам рекао; јер чак и поштени и честити људи веома воле

да читају ружно о другима“ (341). Грејс одлучује да причу „зачини“ сексистичким коментарима које јој упућују затворски чувари, „говорећи [јој] да треба да ужив[а] док још мо[же], јер тамо куда ускоро одлаз[и] нећ[е] имати тако доброг љубавника да [јој] ускочи међу ноге“ (341). Имајући у виду чињеницу да Грејс одлучује да ће све то испричати доктору Џордану „јер он воли да слуша такве ствари, увек их записује“ (341), истинитост ове верзије доведена је у питање.

Грејс такође одлучује да каже доктору Џордану да ју је њен адвокат, услед казивања неповезане приче која је последица наводног губитка памћења, саветовао да исприча „оно што се морало догодити и што је изгледало вероватно“, јер је то било „боље него оно чега [...] се заправо сећала“ (343). У причи коју Грејс открива доктору сазнајемо да је нису прогањале Ненсине очи, како је Сузана Муди записала, већ је реч о „божурима“, који су је свуда пратили и који су личили на „црвене мрље“ (345). Грејс говори како ју је господин Мекензи погрешно разумео, јер је „увек радије слушао себе него неког другог“, и да су сви желели да „све звучи како треба“ (345). У разговору са Мекензијем, Сајмон Џордан увиђа да постоје и други делови приче који су „потекли од Мекензијевог живописног приповедачког дара“ (362), као и они који су производ „помало конвенционалне маште” и „претеривања“, коме је била склона Сузана Муди (361). Такође, прича је зачињена Грејсиним приповедачким способностима равним онима које је поседовала Шехерезада у циљу забаве султана, чију је улогу најпре имао Мекензи а потом и др Џордан. Мекензи говори Џордану да се Грејс сада заљубила у њега, као што је некада била опчињена њиме: „Какви топли и пожудни погледи! Да сам је само додирнуо, бацила би ми се у наручје“ (363). Исто тако, Грејс је била свесна тежине изговорених речи: „У судници су записивали сваку моју реч као да је урезају у хартију и знала сам да оно што изговорим више не могу порећи; али су речи ипак биле погрешне, јер сам знала да ће они све што кажем изврнути, чак и ако је у почетку било истина“ (75). Иако је желела да прича приче које ће забавити младог доктора Џордана, Грејс признаје да је увек присутан и „други осећај, осећај потпуне будности и обазривости“ (75). Романом о Грејс Маркс Етвудова указује на чињеницу да питање Грејсине кривице, невиности, амнезије и лудила остаје отворено и да се сваки коначан суд о томе мора преиспитати и узети с резервом.

#### 6.3.4. „Мислим да спавам...”

Тридесет треће поглавље овог романа, у коме Грејс покушава да опише почињене злочине, отпочиње Грејсином дилемом о томе шта да каже доктору Џордану о том дану:

„Сећам се шта сам рекла кад су ме ухапсили, и шта је господин адвокат Мекензи рекао да треба да кажем, и онога што чак ни њему нисам рекла; и онога што сам рекла на суђењу, и што сам рекла после, што је опет нешто друго. И онога што је Мекдермот рекао да сам рекла, и онога што су други рекли да сам сигурно рекла, јер увек има оних који вам поклањају сопствене речи, и гурају вам их право у уста; они су као мађионичари који говоре из трбуха, на вашарима и у циркусима, а ви сте само њихова дрвена лутка. А тако је било и на суђењу, стајала сам пред судом главом и брадом али могла сам да будем и крпена лутка, напуњена сламом, с главом од порцелана; и била сам ућуткана унутар те лутке, из које мој глас није допирао“ (285). Међутим, тешко је рећи какав је то Грејсин прави глас и шта он треба да каже, јер га она никада не открива. Према Фиони Толан, „Грејс се служи мноштвом гласова за одбрану од света који тежи да је дефинише и ограничи“ (Tolan 2007: 230). Такође, она користи различите гласове да би превазишла друштвена ограничења у женском дискурсу. Главни модератор за изражавање онога што се прећуткује је лик Мери Витни, чије „демократске идеје“ (157) Грејс често спомиње у разговорима за доктором Џорданом. Међутим, имајући у виду чињеницу да су је демократске идеје довеле до смрти<sup>65</sup>, Грејс је врло опрезна у изражавању својих мисли и осећања, а своје критичке ставове никада не заступа отворено.

Док у затворској ћелији размишља коју верзију догађаја да исприча и на који начин, поново је видимо у некаквом стању полусна, како се присећа те сцене. До праве истине се не може доћи, јер Грејс поставља питања на која ни сама не може да одговори: „Да ли је рекао...? / Да ли је питао...? / Да ли је рекла...? / Јесам ли рекла...?“ (284-85) Као одговор често чујемо: „Можда јесте. Или сам можда сањала“ или „Могуће је“ (285). Грејсин конфузни опис и употреба личне заменице „он“, за коју није јасно да ли се односи на господина Кинира или Мекдермота,

---

<sup>65</sup> Мери Витни је имала сексуалне односе са сином своје газдарице пре брака. Након што је затруднела, била је принуђена да абортира. Абортус ју је одвео у смрт.

сугерише постојање могућности да је истовремено имала сексуалне односе са обојицом мушкараца.

Почетне и крајње странице романа Етвудове указују на признање кривице Грејс Маркс, али имајући у виду чињеницу да је наводно признање дато кроз непрестано смењивање стања сна и јаве, којима се Грејс препушта кад год покуша да се присети поменутих догађаја, доводи се у питање одрживост овог становишта. Истина о злочинима крије се негде између описа Грејсине ноћне море и мотива који су уткани на брачном прекривачу са дезеном „Рајско дрво“. Спекулације о признању злочина јављају се на почетним страницама романа, где Етвудова описује Грејсину ноћну мору о Ненсином убиству:

„Испред себе видим Ненси на коленима, коса јој пада преко лица, а крв лије у очи. Око врата има белу памучну мараму с плавим цветовима, чупаве кате, моја је. Диже главу, пружа ми руке молећи за милост; у ушима су јој златне минђуше на којима сам јој завила, али више не, нека их задржи, подићи ћу је и обрисати јој крв својом сукњом, од подсукње ћу откинути комад платна и направити завој и биће као да се ништа није догодило. [...] Скоро сам стигла до Ненси, до места на којем клечи. Али не застајем, не трчим, настављам шетњу у паровима; Ненси се смеши, само уснама, очи јој се не виде од косе и крви, потом се претвара у мрљу боје, црвене платнене латице расуте по камењу. Заклањам очи рукама јер је одједном мрачно, испред степеништа стоји човек са свећом; зидови подрума ме притискају, и знам да никада нећу изаћи“ (16).

Грејсин сан може представљати њену подсвест и ослобађање несвесног дела ума, чиме се потврђује њена кривица, али и намерно препричавање ноћне море уз што више пикантних детаља да би „купила“ публику и привукла пажњу, јер убрзо након нејасних описа крвавих сцена из сна, Грејс изговара: „То сам све рекла доктору Џордану, када смо стигли до тог дела приче“ (16).

Грејс открива доктору Џордану да је њена ноћна мора претходила Ненсином убиству и да су је због тога одвели у лудницу: „Рекли су да то уопште нису били снови, господине. Рекли су да сам била будна“ (302).

Хауелсова истиче да тридесет трећи одељак овог романа представља „психодраму на граници свесног стања, између јаве и сна, која на живописан начин приказује механизам репресије“ (Howells 2005: 148). Наиме, овај одељак

открива бројне конфузне епизоде у Грејсиној меморији, које се обично завршавају фразом „мислим да спавам“ (Atvud 2006: 286-87). Грејсине недоумице и питања у вези са убиством, као и проблематика њеног односа како са господином Киниром тако и са Мекдермотом овде долазе до изражаја. Хауелсова додаје да Грејс стално користи стратегију „промене места и двојних интерпретација“, коју комбинује са разговорима, али и присећањима на снове које је имала у Кинировој кући (Howells 2005: 148). Танка граница између догађаја из Грејсиног сна и оног што се дешава у стварности нестаје:

„Лежим на уском и тврдом кревету [...] У овој просторији мрачно је као у рогу и врело као у срцу које изгара; ако отворених очију зуриш у таму, после извесног времена ћеш сигурно нешто угледати. Надам се да то неће бити цвеће. Али у ово доба почињу да цветају црвени цветови, сјајни црвени божури налик на сатен, на мрље боје. Њихово тло је празнина, празан простор и тишина. [...] Мислим да спавам“ (Atvud 2006: 286).

Затим, поново следи опис догађаја који је на граници јаве и сна:

„Ја сам у задњем ходнику, пипајући ходам крај зида јер једва назирем тапете [...] Врата спаваће собе су одшкринута, и ја слушам. Боса стопала на тепиху с црвеним цветовима. Знам да се кријеш, изађи или ћу морати да те тражим, а кад те ухватим, свашта ћу ти радити.

Нечујно стојим иза врата, чујем откуцаје сопственог срца. О не, о не, о не.

Ево ме, стижем. Никад ме не слушаш, никад не радиш шта ти кажем, неваљала цуро. Сад ћу те казнити.[...]

Мислим да спавам“ (286).

Напослетку, још један опис завршава се истом фразом:

„Ноћ је, напољу сам. Око мене су стабла, пут и змијска ограда изнад које блиста полумесец, босим стопалима газим по шљунку. Али кад обиђем кућу и стигнем до улазних врата, сунце управо залази; бели стубови постају ружичасти, а бели божури се црвене на заласку. Осећам мирис свежег мяса који извире из земље, свуда унаоколо, мада сам рекла месару да нам не треба мяса. [...] Кад ме је дотакао, зла коб је прешла и на њега.

Мислим да спавам“ (286-7).



Иако каже да „зна где се налази“, Грејс је истовремено на четири различите локације: „Ја сам у дневној соби. Ја сам у кухињи. Ја сам у подруму. Ја сам у својој ћелији“ (287). Грејс је, такође, у свом кревету, или пак месечари јер „мисли да спава“, али и у „средишту приче“ коју треба да исприча доктору Џордану. Она осећа да је закључана у причи „премда удар[а] у њене зидове, вришт[и] и плач[е], и мол[и] Бога да [ј]е пусти напоље“ (287).

#### 6.3.5. Лудило Грејс Маркс

„Можда су лудаци само људи код којих те асоцијације мозга прелазе црту што одваја буквално од илузорног, као под утицајем грознице или у стању месечарства, или под дејством извесних дрога. Али какав је ту механизам у питању? Јер, неки механизам свакако постоји. Да ли је његов кључ у нервима, или у самом мозгу? У случају лудила, где и како долази до оштећења?“ (Atvud 2006: 68) Разматрања доктора Џордана говоре у прилог томе да је у деветнаестом веку лудило било недовољно истражен и загонетан појам коме треба опрезно приступати. Какво је „лудило“ Грејс Маркс?

Постоје три основна модела по којима се објашњава лудило, односно, здрав разум фиктивне Грејс. Стефани Лавлејди (Stephanie Lovelady) их подводи под три кључне речи: ментална болест, поседнуће и обмана наглашавајући при томе да ниједна од њих не преовлађује због двосмислене и сложене структуре романа (Lovelady 1999: 57). Етвудова се уздржава од изношења коначног става о Грејсином менталном стању. У поговору романа Етвудова се позива на извештаје Сузане Муди, која је посетила Грејс у душевној болници у Торонту, при чему је била сведок њеног девијантног понашања, затекавши је како вришти и скаче (Atvud 2006: 444). Међутим, треба имати у виду питање веродостојности њених сведочења, с обзиром на то да је била подложна различитим утицајима. Фиктивна Грејс вришти и скаче зато што је једна од жена у лудници, имитирајући свештеника, покушала да је натера да се покаје за своје грехе и покрсти је супом коју јој је сипала на главу, због чега је Грејс почела да вришти, чиме је потврђено мишљење надзорница да је „потпуно луда“ (41).

Доктор Џордан примећује да „једним погрешним потезом ножа од човека можете направити идиота“, али се и пита „да ли бисте могли сецкањем и пришивањем створити генија?“ (184). Линија између идиота и генија је танка, јер су мистерије у нервном систему бројне. Он закључује да „из мрачних углова вребају чудовишта... Али и анђели“ (185). Шта преовлађује код Грејс? У роману Етвудове, Грејс Маркс балансира између луде жене и некога ко се тако понаша да би себи обезбедио боље услове. На самом почетку, Грејс негира да је луда. Пре него да је пошаљу у менталну установу, она покушава да убеди докторе да није луда: „Рекла сам им да нисам луда, да то нисам била ја, али ме нису слушали“ (40). Грејс примећује да доктори „и не умеју да распознају лудаке, јер већина жена у душевној болници није ништа луђа од енглеске краљице“ (40). Она открива да у лудници, поред жена које су заиста полуделе услед стреса или неке трауме, постоје и оне које се само претварају да су луде да би побегле од агресивних мужева или обезбедиле себи кров над главом. Свако негодовање и излив беса су у душевној болници сматрани доказом да су пацијенти с разлогом ту где јесу, те је Грејс приморана да се сабере и потисне емоције да би избегла „терапеутске методе“ којима су надзорнице прибегавале, а које су се састојале из хладне воде и лудачке кошуље (41). Прогласили су је „нормалном“ и вратили у поправни дом тек када је „коначно потпуно престала да говори, осим да уљудно одговара кад јој се обрате, Да, госпођо и Не, госпођо, Да и Не, господине“ (41). На овај начин Етвудова говори о потешкоћама са којима су се суочавале жене у деветнаестом веку када би пробале да изразе критику на рачун свог друштвеног положаја и показује колико је и најмањи покушај њиховог отпора одмах бивао сасечен у корену и отписан као последица узнемиреног ума.

У роману Етвудове, Грејсино „лудило“, које се манифестује у вриштању и губитку свести када угледа докторе, последица је њених негативних искустава са њима. Један такав доктор, „у црном капуту, с торбом пуних бљештавих ножева“, који је дошао да је прегледа, усмртио је њену једину пријатељицу Мери Витни, те она истог трена почиње да вришти (38); други је, како је прочитала у свесци управникове жене са исечцима о чувеним злочинцима, сецирао тело Мекдермота, што је у њој изазвало панични страх: „То су урадили доктори. Исекли су га као свињу, као да је обичан комад меса“ (37); трећи јој је, дошавши с намером да јој

измери мозак, ставио руку на груди, тако да је Грејс подозрела његове намере и, с обзиром на то да је била везана, „ни[је] имала избора сем да га угриз[е] за прсте, а он се срушио на под, вриштећи као две мачке у врећи“ (43).

Грејс углавном делује као разумна и трезвена жена, али када с времена на време потпуно неочекивано изјави да се на зиду у затвору појављују слике и црвени цветови ако дуже гледате у њега, њен здрав разум је доведен у питање. Цветови су се налазили на Грејсиној памучној марами којом је Ненси убијена, као и на Ненсиној белој хаљини, али уједно представљају и Ненсино крв која се у њеној ноћној мори претвара у „црвене платнене латице расуте по камењу“ (16).

Прислушкујући разговор надзорница које коментаришу њено ментално стање, она примећује: „Наравно, ни на тренутак нису признали да су погрешили што су ме уопште послали тамо“ (41). Међутим, кроз дефиницију луде особе коју даје Грејс, а која одговара другом моделу који предлаже Лавлејди (поседнуће), чини се да је она и те како свесна тога како треба да изгледа шизофрена особа: „Понекад кажу *полудела* је, а понекад *скренула* је, као да је лудило неки правац у којем можете кренути, неко друго место. А и кад полудите, не одлазите на неко друго место, остајете тамо где сте. А неко други долази“ (42). Ова изјава говори у прилог томе да је Грејс упозната са појмовима лудила и расцепа личности, које је последица њеног дугогодишњег боравка у душевној болници, али и потенцијалног поседнућа од стране духа покојне Мери Витни. После Мерине смрти, Грејс чује њен глас да је „пусти унутра“ и губи свест (175). По повратку у стварност, она тврди да се не сећа шта се догодило: „Стално сам питала где је Грејс. Кад су ми рекли да сам ја Грејс, нисам им веровала, већ сам заплакала и хтела да побегнем од куће, говорећи да је Грејс изгубљена и да морам да је пронађем“ (177).

Обмана је трећа могућност коју Лавлејди издваја као модел по коме се објашњава лудило или здрав разум. Не треба пренебрегнути чињеницу да је Грејс свесна свог имица у народним масама и да зна како треба да изгледа и да се понаша луда, романтична, тупава, жена чудовиште и славна злочинка. С обзиром на то да је у душевној болници провела шеснаест година, Грејс веома добро познаје симптоме лудила и врло лако може да их одглуми. Игре у којима су Грејс и Мери Витни у кући већника Паркинсона глумиле духове и лудаке у белом чаршаву деловале су им смешно и забавно. Наиме, Мери Витни се често скривала

иза опраних белих чаршава који су се сушили у вешерници не би ли је уплашила. Исто тако, и Грејс изгледа „као луђакиња“ када после купања иде кроз кућу умотана у бели чаршав (Atvud 2006: 151). Такође, Грејс одлично глуми у различитим животним ситуацијама. На пример, након помиловања, она зна да треба да се понаша као да је „спасена“ и да „то захтева другачији израз лица“ (425). Адвокат Мекензи указује на могућност да је Грејс глумила у складу са имиџом који ју је пратио у штампи: „На који начин сте проверавали њену причу? Из новина, претпостављам [...] Нисте ли помислили да је можда и она сама детаље којима је поткрепљује црпла из истог извора?“ (359). Стога, није искључено да се Грејс претварала да је луда да би заварала околину. У писму упућеном доктору Џордану, доктор Банерлинг истиче да се Грејс „само претвара да је луда“, да се користи измишљеним лудилом да би „угађала себи и спасла се строгог режима поправног дома [...] који јој није био по вољи“, и да је за време боравка у његовој болници често глумила „наводне нападе, халуцинације, бацакање, блебетање и томе слично“ (77). Грејсин адвокат Мекензи каже за њу да јој иде у прилог да буде „идиот“ и „да се не прави много паметна“ (33), јер ће тако обезбедити себи повољнију ситуацију на суду.

Доктор Џордан поставља питање да ли се код Грејс ради о „правом случају амнезије, као код месечарења, или је он жртва лукаве преваре?“ (310) Он не искључује обе могућности, и закључује да би она могла бити „и луда и изузетно лукава, попут извесног злочинца“ (310). Међутим, из писма које је велечасни Веринџер упутио доктору Банерлингу сазнајемо да је Сајмон, који је после грађанског рата остао „знатно онеспособљен“, изнео мишљење да је губитак памћења у случају Грејс Маркс био „стваран“ и да је тог дана када су се десила убиства она патила од „последица аутохипнотичког сомнабулизма“ (414). Наиме, Грејс је својим понашањем пружила доказе о постојању „двоструке свести са изразитом секундарном личношћу, потпуно способном да делује без знања прве“ (414). Доктор Банерлинг, међутим, сматра да је Грејсина наводна неуропсихоза „гнусна бесмислица“ и „бомбастична опсена“, која представља „нови вид месмеризма или анималног магнетизма“ (416). Он је дискредитовао мишљење доктора Сајмона Џордана уз ироничан коментар да „оправдање за такав

идиотизам“ може једино бити „снажан ударац по глави“, на којој је већ имао рану која „није настала за време рата, већ пре њега“ (416).

Хауелсова истиче да је лудило фиктивне Грејс Маркс слично ономе које испољава Берта Мејсон из романа Шарлот Бронте *Џејн Ејр*, која уједно представља архетип викторијанске жене без здравог разума, и да се њен лик прилично подудара са мелодраматичним извештајима Сузана Муди у *Животу на чистинама* (Howells 2005: 147). Критичарка Елен Меквилијамс се детаљније осврће на роман *Џејн Ејр*, који је извршио јак утицај на Сузану Муди, јер је био поткрепљен медицинским извештајима о женској хистерији отеловљеној у лику Берте Мејсон, чији је анимализам, према Сузани Муди, својствен и лику Грејс Маркс. Меквилијамсова указује на то да је Сузана Муди веровала да је Грејс била способна да изврши злочин, док су у роману Етвудове њена сведочења доведена у питање (McWilliams 2009: 108). У роману Етвудове, Грејс се пореди са Шехерезадом, која прича приче да заведе султана и продужи себи живот (Atvud 2006: 363), са сиренама које су песмом мамиле Одисејеве морнаре, као и са Шекспировом Офелијом, која је прототип луде жене са пољским цвећем у дугој распуштеној коси (77), али како примећује Фиона Толан, „они који везују цвеће за њену косу су мушкарци а не Грејс“ (Tolan 2007: 239). Према Хауелсовој, Грејс нимало не изгледа као поремећена жена док иронично испитује тадашње културолошке конструкције женског зла. Она поставља питање „до ког степена су њено лудило и амнезија заиста представа, и да ли је она ипак крива за злочин?“ (Howells 2005: 147) Да ли је Грес била жена здравог разума или не није толико важно, колико је значајно утврдити како се дискурси лудила манифестују кроз њену приповест и тему фрагментације.

### 6.3.6. Епизода са хипнозом

„Мађионичар извлачи новчић из шешира, и зато што су новчић и шешир прави, публика верује да је и илузија стварна“ (Atvud 2006: 373).

Још једна епизода која замагљује границу између стварности и фикције описана је у четрдесет осмом одељку овог романа, у коме Грејс, под хипнозом доктора Церома Дипона, открива шокантне детаље у вези са злочинима. Кроз Грејс говори глас „танак, таласаст, воденаст; али сасвим будан и присебан“, за који доктор Џордан тврди да „не припада Грејс“ питајући се „чији је онда?“ (383). Постаје јасно, или бар тако присутни верују, да тај глас припада Мери Витни: „Обмањивали сте сами себе! Ја нисам Грејс! Грејс не зна ништа о томе!“ (385). Глас Мери Витни преузима одговорност за злочине: „Ја сам рекла Џејмсу да то уради. Ја сам га наговарала. Стално сам била тамо“ (386). Још једном, Мери Витни функционише као заступница свега онога што Грејс није у стању да каже својим гласом. Она изражава љутњу због Сајмоновог непрофесионализма у приступу њеном случају, али и због потешкоћа на које наилазе жене које желе да изразе своје мишљење у друштву у коме влада мизогинија. Лудница је једино место у коме ексцентрични женски гласови могу слободно да говоре о недоличном мушком понашању. Лудница је, такође, место у коме се један такав женски глас најмање чује и схвата озбиљно. Говорећи кроз Грејс, Мери Витни каже за лудницу: „Тамо ми се испочетка свиђало, могла сам да говорим наглас. Могла сам да се смејем. Могла сам да причам шта се десило. Али нико ме није слушао. [...] Нису ме чули“ (386). Као представница свих жена њеног времена са којима се лоше поступало, служавка Мери, коју је газдин син искористио, каже: „Сви сте ви исти, не слушате ме, не верујете ми, хоћете да буде по вашем, нећете да чујете...“ (387). Говорећи гласом који припада Мери Витни, Грејс каже да је убијена Ненси Монтгомери била њена „другарица“,<sup>66</sup> и на тај начин проговара о викторијанској сексуалној хипокризији, односно, о женама које су радиле као кућне помоћнице у кућама виђених грађана и често биле сексуалне жртве својих газди. Грејс се обраћа и Сајмону, који испрва тврди да је заинтересован за оно

---

<sup>66</sup> Ненси је била Кинирова домаћица и љубавница. Она је носила његово дете. Исто тако, Мери Витни је затруднела са газдиним сином, и након неуспешног абортуса умрла.

што она има и жели да каже, али постаје јасно да и он покушава да усмери њену приповест и додели јој ново значење.

Елемент подељене личности коју уходи мрачна друга страна карактеристичан је за традиционалну готску књижевност. Етвудова га у свом делу кроз епизоду у којој је њена главна јунакиња подвргнута хипнози прилагођава и модификује. У делу *Савремена канадска женска проза: преобликовање идентитета* (*Contemporary Canadian Women's Fiction: Refiguring Identities*), Хауелсова истражује подељену личност јунакиње Грејс Маркс и закључује да она садржи све класичне елементе викторијанске готске мелодраме: неизрециве тајне, убиства, секс, насиље и јунакињу која је можда била неурачунљива, подељене личности, хистерична, или можда чак и невина (Howells 2003: 30). Према Хауелсовој, тај елемент постаје „фигура за конструкцију женске личности у којој је свесно биће замењено својим тајним близаначким бићем, и које може да изговори све што је друштвено неприхватљиво“ (Howells 2005: 150). Хауелсова закључује да се кроз тај глас не оглашава Грејс, која, као на суђењу, нема права да говори у своје име, већ је највероватније реч о мушкарцу-трбухозборцу (Howells 2005: 151).

Према Хауелсовој, хипнотички транс којим је отпочела ова епизода преображава се у спиритистичку сеансу у којој је Мерин дух преузео Грејсино обличје и давао одговоре уместо Грејс (Howells 2005: 149). Након изласка из трансa, Грејс проговара уобичајеним гласом, и присутна публика је ослобађа кривице јер сматра да је била умањене урачунљивости. Имајући у виду чињеницу да је Грејс непосредно пре хипнозе „склопила тајни споразум“ са торбаром Церемајом у улози хипнотизера, а да нико од присутних то није приметио, читав догађај постаје комичан и апсурдан, „прави мађионичарски трик“ (Atvud 2006: 295).

У једном тренутку, Грејс открива доктору Џордану да се након ноћне море о Ненсином убиству осећала „некако опијено, ван себе, као да сам само телом присутна“ и да „лице у огледалу изнад судопере у кухињи уопште није личило на моје“ (303). Она му открива како јој се „учинило“ да ни рука коју је пружила да ишчупа лук у башти „уопште није моја, већ само некаква љуштура, у којој расте нека друга рука“ (304). Попут Џоун Фостер која спаљује своју косу и закопава

своју одећу да би променила идентитет, тако и Грејс Маркс спаљује своју одећу јер ју је „подсећала на оно што [је] хтела да заборав[и]. Можда је то била само [њена] уобразиља, али док је горела, учинило [јој] се да осећ[а] мирис меса; и осет[и] као да у шпорету гори [њена] сопствена прљава и одбачена кожа“ (321). Грејс не само да „позајмљује“ Мерино име као алијас након извршених злочина, већ користи и гардеробу убијене Ненси. Стваран свет Мери, Грејс и Ненси превазилази се употребом двојних идентитета. Чак је и Сајмон Џордан уплетен у Грејсину приповест до те мере да се кроз њено обраћање гласом Мери Витни током хипнозе, уместо њених потиснутих сећања, евоцирају његове тајне еротске фантазије у којима се појављује Грејс, али и сећања на ноћи које у стварности проводи са госпођом Хамфри.

#### 6.4. Фиктивни ликови – Сајмон Џордан и Церемаја

Историја и фикција постоје паралелно у роману Етвудове, а фиктивни ликови доктора Сајмона Џордана и торбара Церемаје говоре у прилог томе. Кроз фиктивни лик доктора Сајмона Џордана, који води разговоре са Грејс, сазнајемо за период Грејсиног живота који Сузана Муди не наводи у својим записима.<sup>67</sup> Кроз фиктивни лик торбара Церемаје, открива се нова перспектива у тумачењу загонетног лика Грејс Маркс. Да ли је она надарена глумица? Да ли је њено лудило стварно, одглумљено или последица поседнућа од стране духа Мери Витни?

---

<sup>67</sup> Грејс му открива како је са својом породицом емигрирала из Ирске у Канаду. Сазнајемо да је њено детињство било слично детињству које су имали ликови Дикенсових романа, уз насилног оца који се опијао и мајку која је стално била у благословеном стању и која је умрла на прекоокеанском броду. Она му говори како је добила први посао као слушкиња код господина већника Паркинсона, и како је ту упознала његову слушкињу Мери Витни, која јој је убрзо постала пријатељица.



#### 6.4.1. Др Сајмон Џордан

Намера доктора Џордана да Грејс започне причу у правцу који он жели праћена је његовим доношењем разноврсног воћа и поврћа, који би путем асоцијација требало да доведу Грејс до замагљених делова њеног ума. Међутим, Грејс на самом почетку, уместо образаца који јој се намећу, прати властите асоцијације, које је наводе на причање прича, а које су углавном инспирисане мотивима које везе на јорганима. Она подозрева које су намере доктора Џордана: „Нико не долази код мене ако нешто не тражи“ (46), и одмах препознаје одломак из књиге о Јову који он цитира приликом њиховог сусрета, али се прави да није схватила његову алузију: „Гледам га тупо. Увежбала сам одличан тупави поглед“ (46). На питање на шта је подсећа јабука, она схвата да је то „сигурно нека загонетка“, и постаје јој јасно да је и овај доктор, као и сви остали, спреман на „игру погађања“. Иако зна да он алудира на добро и зло и „јабуку с Дрвета сазнања“ (48), Грејс му одговара да је јабука подсећа на вез који је радила као дете, али и на питу од јабука. Њена права асоцијација је, заправо, догађај из прошлости, пре убиства, када је са Мери Витни бацала коре јабука преко рамена да види за кога ће се удати (47). Јабука коју доктор Џордан нуди Грејс постаје симбол укуса слободе, коју би јој он могао обезбедити уколико би она желела да сарађује.

Грејс описује доктора Џордана као „колекционара“ који „мисли да само треба да ми дâ јабуку и тада може да ме стави у своју колекцију. Можда је из неких новина. Или је неки путник, туриста, у обиласку. Они улазе и зуре, гледају вас, осећате се као мрав, као да вас узимају у руке и разгледају. А онда вас спусте и одлазе“ (48). С обзиром на то да Грејс везе док је доктор испитује, он не може да види њен израз лица док му она то не дозволи и упути поглед. Хауелсова описује њихов однос као „игру моћи полова“ у којој доктор има власт да потврди кривицу или невиност ове затворенице у замену за њено истинито признање (Howells 2005: 144). Ћина Вискер истиче да је Грејс особа која обликује своју приповест у зависности од потреба Сајмона Џордана, и да његову причу користи за сопствени завршетак (Wisker 2002: 39). Грејс контролише своју приповест пратећи реакције доктора, јер увек може да примети када му се допада оно што каже: „Од срца се радујем што могу да унесем мало задовољства у живот свог ближњег; и у себи се

питама шта ли ће из свега овога закључити“ (Atvud 2006: 272). У писму које Грејс жели да пошаље доктору Џордану сазнајемо да је њена приповест зависила од њене способности да процени његово тренутно расположење и интересовање: „Тачно сам знала када је ваше занимање слабило, јер би вам поглед одлутао; али сам се радовала кад год бих успела да испричам нешто што би вас заинтересовало. Образи би вам се заруменели и осмехивали сте се попут сунца на сату у дневној соби, а да сте имали псеће уши сигурно бисте их начуљили, очи би вам се зацаклиле а језик испао из уста, као да сте нањушили јаребицу у грму. Тада сам осећала да од мене ипак има неке вајде на овом свету“ (439).

Наративни процес води Грејс и пасивног слушаоца њене приче, доктора Џордана, кроз менталне лавиринте. Доктор Џордан сматра да му припада привилегован положај у односу према Грејс, с обзиром на његов друштвени и правни статус. Попут доктора Данијела из *Телесне повреде*, доктор Сајмон је представљен као неко ко је „завирио у унутрашњост женског тела“ и тако постао „део мрачног троугла који чине доктор, судија и целат – с њима је делио моћ живота и смрти“ (88). Међутим, као што доктор Данијел не успева да постане Ренин спаситељ и уклопи се у оквире конвенционалног готског хероја, тако и доктор Сајмон изневерава своју улогу спаситеља и витеза који ће ослободити Грејсине потиснуте мисли. Он не само да не успева да успостави ауторитет и контролу над Грејсином причом, већ постаје потпуно неспособан да заврши своју мисију, с обзиром на оштећења које је његов мозак претрпео у америчком грађанском рату, у коме је служио као војни лекар. Ословљавајући своју жену Фејт именом Грејс, он постаје ироничан одраз своје некадашње пацијенткиње, која од луђакиње и затворенице постаје слободна жена. Етвудова даје сатиричан коментар судбине Сајмона у улози буржоаског доктора који покушава да контролише своју слушкињу/затвореницу/пацијенткињу, али и скреће пажњу на поступак империјалистички настројеног америчког доктора да подреди себи канадску Грејс.

Од самог почетка, Грејс деконструише његову стереотипну визију, јер га непрестано изненађује својом прибраношћу и понашањем, које је супротно од онога које он очекује и предвиђа. Грејс је у предности, јер зна да може да каже „шта год пожел[и]; или ако не жел[и], не мор[а] да каж[е] ништа“ (96).

Анализирајући Грејсине мисли, он губи интегритет и постаје предмет истраживања и психоанализе, јер му се чини да она „користи његову менталну моћ да оживи ликове из своје приче, као што кажу да чине медијуми у трансу“ (281).

У тексту „Поновно рађање хероине: *Црв* Цона Фаулса и *Алијас Грејс* Маргарет Етвуд“ („The Heroine Reborn: John Fowles’s *A Maggot* and Margaret Atwood’s *Alias Grace*“), Александра Јовановић истиче да је доктор Џордан сведок Грејсине потраге за слободом, коју назива „игром одраза“, имајући у виду чињеницу да он функционише као „друго огледало за Грејс и њену улогу приповедачице и шваље приче“ (Јовановић 2009: 219). Јовановићева указује на утицај који Грејсина прича има на доктора Џордана, описујући сан у коме се он налази у ходнику у поткровљу његове куће. Она истиче да Сајмон види себе као у огледалу, односно да види „свој одраз у Грејсиној причи“ (Јовановић 2009: 218-219).

Шерон Р. Вилсон указује на чињеницу да, како у роману *Крадљивица-невеста* тако и у овом роману, снови ликова о ходницима, давлeњу и одсеченим рукама представљају њихове репресије, пројекције и фрагментацију (Wilson 2009: 83). Она додаје да писма која доктор Џордан пише и шаље, као и његов унутрашњи монолог, допуњују Грејсину приповест на исти начин на који Грејсин унутрашњи монолог допуњује Сајмона, његова очекивања, стварање приче, њене покушаје да му понуди или ускрати оно што он жели, као и асоцијације, визије и снове које му она ретко открива, а који осветљавају њено психолошко стање (Wilson 2009: 84).

Упркос томе што доктор Џордан зна да ће га Грејс можда „лагати случајно“ а можда и „намерно“ (Atvud 2006: 49), он жели да дође до „праве истине“ која се догодила тог трагичног дана и покуша да „пробуди успавани део њене свести“ (133). Његова жеља је разумљива, имајући у виду чињеницу да је он, по речима његове мајке, „одувек био идеалиста, пун оптимистичких снова“ који су далеко од стварности (59). Он зна да је Грејс „веома тврд орах“ (62), „закључана кутија за коју треба да пронађе прави кључ“ (133), али не схвата да је и његов ум, попут Грејсиног, Пандорина кутија.

Грејс га истовремено подсећа на „часну сестру у ћелији, заточеницу у тамници, која чека ломачу или витеза који ће је у последњи час спасити“ (67). Он преузима улогу витеза/хероја/спаситеља заточенице у тамници онда када његово расуђивање постане пристрасно због еротских фантазија које настају при помисли на Грејс, али и због жеље да је контролише: „Осећао се као да је кроз процеп у зиду посматра док се свлачи; као да је гледа како се пере језиком, попут мачке“ (96). Иако често подсећа себе на опасност од „фантазија и илузија“ и потребу за одбацивањем „мелодраме и маштарија“, то му не полази за руком (67). У затворској ћелији, у којој светлост допире са малог прозора на врху зида, Грејс заиста подсећа на Рапунзел која је заробљена у кули, а доктор Џордан на њеног потенцијалног спаситеља који жели да је ослободи тако што покушава да јој помогне да поврати памћење. Међутим, постаје јасно да Грејс превазилази оквире понашања традиционалне даме у невољи и да је она, у ствари, један неконвенционални женски лик који ствара или обликује своју судбину тако што самовољно одлучује шта ће да открије о себи.

#### 6.4.2. Торбар Церемаја

Поред лика Сајмона Џордана, Етвудова уводи још један фиктивни лик којим се потврђује преплитање историјских чињеница и фиктивних елемената: лик торбара Церемаје. Овом лику у највећој мери полази за руком да замагли стварност и обмане јавност, што постаје израженије током епизоде са хипнозом. Церемаја је најпре представљен као особа која је своје мађионичарске вештине научила радећи као циркусант на вашарима. Док гледа у Грејсин длан, он јој говори: „Ти си једна од нас“ (155). Грејс не тумачи ову изјаву као алузију на њене вештине мађионичара и циркусанта у замагљивању стварности у корист илузије, већ као чињеницу да је она, попут њих, „бескућник и луталица“ (155). Грејс се врло вешто прилагођава улогама које јој живот намеће, и то је чини сличном торбару Церемаји, који пркоси закону и прелази границе између својих бројних идентитета и улога „као да пролази кроз ваздух“ (258). Она је слушкиња, црвенокоса заводница, затвореница, луђакиња, шваља, кројачица и приповедачица. У једном тренутку Церемаја открива Грејс да, ако напусти посао

продавца и торбара, може ићи по вашарима и гутати ватру или постати видовњак и бавити се месмеризмом и магнетизмом (258). Исто тако, сазнајемо да је он већ то радио у пару са неком женом: „Ја сам се мувао међу посетиоцима и узимао новац, а она је скривала лице муслинским велом, падала у транс и говорила дубоким гласом, казујући људима шта их мучи, наравно, за паре“ (259). Он предлаже Грејс да путује са њим: „Могла би да постанеш видовита; ја бих те научио, показао бих ти шта да радиш и бацао бих те у транс. На длану ти видим да имаш смисла за то; а када пустиш косу, тако и изгледаш“ (259). Епизода са хипнозом говори у прилог томе да је Грејс одлично одиграла своју улогу. Она препознаје Церемају у лику доктора Дипона, и на основу тајног покрета који једино она примећује, склапа са њим договор да „треба да ћут[и] и паз[и] да га не од[а]“ (294). Грејс признаје да доктор Џордан делује „бледо“ наспрам Церемаје, упоређујући га са човеком који је „покраден на вашару, али то још не зна“ (295). Церемаја поприма мноштво идентитета у овом роману. Он је торбар који чита са дланова и прориче људима судбину; Цером Дипон, доктор-шарлатан који хипнотише Грејс и следбеник лекара Џејмса Брејда<sup>68</sup>; сињор Цералд Понти, „мајстор неурохипнозе, трбухозборац, чудесни читач мисли“ и путујући глумац у позоришној представи кога Грејс препознаје на плакату иако је „променио име и пустио дугу браду“ (407); господин Цералд Брицис, црне косе и поткресане браде, који је „одлично имитирао отменог светског човека, посвећеног духовним сферама“ (437). Као особи са много алијаса, њему се не може веровати. У писму које упућује сињору Цералду Понтију у позоришту, Грејс Маркс открива да јој је велика жеља да га поново види, али да не жели да га ода, јер „представа на сцени није исто што и представа у библиотеци“ (407). Поставља се питање да ли је епизода са хипнозом заиста експеримент у научне сврхе или само превара.

У тексту „Треба ли јој веровати? Маргарет Етвуд и неизвесност: одговор Буркхарду Нидерхофу“ („Should We Believe Her? Margaret Atwood and Uncertainty: A Response to Burkhard Niederhoff“), Маргарет Роџерсон оспорава Нидерхофово прихватање сцене са хипнозом „здро за готово“ и заступа тезу о „недокучивости“ Грејсине приповести (Rogerson 2009/10: 79-91). Она истиче да ми као читаоци не можемо бити сигурни у то да ли Грејс зна праву истину о томе

<sup>68</sup> Џејмс Брејд (1795-1860) је шкотски лекар који је успео да донекле унапреди хипнозу и подвргне је научним проценама и истраживањима.

шта се стварно догодило са Киниром и Ненси, да ли постоји могућност да је она некада знала истину о томе али да је у међувремену заборавила, нити да ли јој је та информација одувек била недоступна због блокаде у сећању (Rogerson 2009/10: 86). Маргарет Роџерсон истиче да једини прави „детектив“ који жели да повеже детаље о злочинима и нејасне делове Грејсине приповести није доктор Сајмон Џордан, већ читалац романа *Алијас Грејс*, који „настоји да нађе одговоре у комплексној мрежи детаља и који покушава да раздвоји истину од лажи“ (Rogerson 2009/10: 87).

#### 6.5. Уметност приповедања и ткања

Постоји извесна сличност између романа *Алијас Грејс* и *Госпе Пророчице*. Иако главне протагонисткиње ових романа припадају различитим временским раздобљима (Грејс Маркс деветнаестом, Џоун Фостер двадесетом веку), оне имају неколико заједничких особина. Пре свега, обе су уметнице: Џоун је списатељица, Грејс је кројачица и шваља. Своје страхове, жеље и маштања Џоун изражава помоћу писане речи, док Грејс не уме да искаже речима своја осећања. Своју личност и креативност Грејс испољава кроз прављење јоргана, које је у деветнаестом веку било веома популарно. Обе хероине су веште глумице, способне да створе више различитих идентитета у зависности од публике или околности у којима се налазе. Грејс помиње да игра улогу слушкиње, док Џоун имитира дебелог клоуна пред својом мајком не би ли је она приметила.

Метафора прављења јоргана у роману *Алијас Грејс* веома је значајна, како за структуру романа тако и за Грејсин идентитет. Наслови одељака и њихов садржај одговарају називима јоргана, од којих је најпопуларнији уједно и последњи, у коме је садржана круна Грејсине приповести. Исто тако, Грејсина личност се састоји из фрагмената и делића које читалац мора да састави попут слагалице, и то му делимично полази за руком тек након што је израда Грејсиног највернијег огледала, брачног покривача, готова. Идеја да је роман јорган састављен из више парчића попут закрпа алузија је на Франкенштајна и чудовиште које је он направио „пришивајући“ један по један део његовог тела.

Елементи монструозности се, као резултат тога, уочавају како код Грејс тако и у тексту.

Прављење јоргана као приповедна техника може се упоредити са „лабиринтском“ структуром *Госпе Пророчице*. У *Госпи Пророчици* користи се лабиринт као приповедна техника којом се усложњава Џоунин идентитет. Да би се дошло до суштине личности главне протагонисткиње, читалац мора да прође кроз све оне лабиринте кроз које пролази Џоун у потрази за својим идентитетом. У роману се у облику лабиринта преплићу делови из Џоуниних романа са серијом ретроспективних епизода у којима је описана њена прошлост. Они функционишу као слојеви материјала и дезени на Грејсином јоргану, откривајући њену причу. На тај начин, Етвудова ствара лик Џоун Фостер, који је једнако мистериозан као лик Грејс Маркс. Роксен Фенд (Roxanne Fand) сматра да је лабиринт (maze) „централна метафора како Џоунине уметнуте фикције тако и њене животне приче, која је оквирница романа, сугеришући на мост између уметности и стварности“ (Fand 1999: 177). Прављење јоргана је као лабиринт, јер представља једну сложену врсту уметности кроз коју морамо водити себе. Оба романа представљају јорган на више начина јер су прожети мноштвом различитих текстова. Протагонисткиње користе свој креативни потенцијал (прављење јоргана и писање историјских готских романа) да би указале на нужност суживота стварног и фиктивног света и да би границе које постоје између њих учиниле што тананијим и крхкијим.

У основи оба романа крије се Тенисонова уметничка балада „Госпа од Шалота“ као интертекст. Џоун Фостер открива да је њена песма „Госпа Пророчица“, настала по узору на Тенисонову баладу, неуспели покушај да представи своју стварност и да се неретко костимирани готски романи које пише окрећу против ње: „Ето ме, на дну барке смрти у којој сам некада чезнула да будем, име ми је на прамцу, вијугавим путем одводи ме реком [...] Можете остати у кули годинама, ткати, гледати у огледало, али један поглед кроз прозор у стварни живот и то је то. Клетва, страشان суд“ (Atwood 1976: 313). У тексту „Канадски загробни животи: моћ и задовољство приповедања у *Крадљивици-невести* и *Алијас Грејс*“ („Canadian Afterlives: The Power and Pleasure of Storytelling in *The Robber Bride* and *Alias Grace*“), Елен Меквиллијамс открива да Грејсина приповест пружа ново читање Тенисонове песме, које одбацује њен

трагични завршетак. Као и Госпа од Шалота, Грејс је посвећена прављењу дезена. Међутим, њена пажња је много више усмерена на вештину приповедања него ли на спољашњи свет, на који упућује доктор Џордан. Меквилијамсова истиче да огледало Госпе од Шалота у роману о Грејс Маркс не одражава живот већ „деликатан вез Грејсиног приповедања“ (McWilliams 2009: 93). Грејс је, за разлику од Џоун, чији су „шавови“ у популарним готским романима које ствара уочљиви, изврсна кројачица. Док седи и шије, она прича приче које су много занимљивије од онога што се може видети у одразу Тенисоновог огледала.

Меквилијамсова прави паралелу између Грејс и Зиније из романа *Крадљивица-невеста*, јер су обе способне да „додају фусноте и измене својим животним приповестима“ (McWilliams 2009: 94). Она даље указује на везу која постоји између моћи и приповедања. Наиме, Зинијино и Грејсино приповедање доприноси напретку и развоју њихове личности, али истовремено може деловати као „опасна и разорна сила“ (McWilliams 2009: 95). Тога нарочито треба да буду свесни Тони, историчарка из *Крадљивице-невесте*, као и доктор Сајмон Џордан из *Алијас Грејс*, који се труди да истражи природу Грејсине амнезије.

Грејс Маркс, „хладна као лед и строга као гувернанта“, „седи на јастуку и ситан вез везе“, док доктор Сајмон Џордан настоји да је „отвори као шкољку“ (Atvud 2006: 134). Приповедање приче тече паралелно са Грејсиним прављењем јоргана. Грејс се открива као уметница која са подједнаким заносом шије и приповеда. Поставља се питање да ли је Грејс затвореница која се каје и која покушава да обезбеди себи спасење кроз уметност? Наслови појединих одељака романа носе називе јоргана: Госпа са језера (десето поглавље), Пандорина кутија (тринаесто), Рајско дрво (петнаесто). У оквиру последњег одељка којим се завршава Грејсина приповест, уједно се описује тренутак када она прави коначну верзију свог брачног прекривача, чији дезен наговештава њено суделовање у злочинима и могуће признање кривице, али коначна истина о њима и даље остаје недоступна.

Грејс каже да јој се понекад деси да „зубима откине конач“ док шије. Исто тако, постоје бројна места у Грејсиној приповести која остају непозната доктору Џордану јер их она напрасно прекида, што говори у прилог томе да она користи дигресије и алузије по сопственом нахођењу: „Подигла сам сукњу и села изнад



гомиле мува, на исто место где су седали сви укућани, газде и слуге, сви они пишају и исто смрде, не миришу на љубичице, како је говорила Мери Витни [...] Али ништа од тога не говорим доктору Џордану. И тако даље, кажем одлучно, јер нема права да чује више од тога. То што ме он гњави није разлог да га послушам и све му испричам“ (213). За разлику од Џоун Фостер која, попут Рапунзел у кули, закључана у изнајмљеном стану у Теремоту, чежњиво ишчекује свог спасиоца, Грејс не допушта доктору Џордану да преузме улогу чувара-спасиоца њене животне приповести. Иако посећује Грејс у затворској ћелији, доктор Џордан постаје њен затвореник. Он је „закључан“ у причи чија је чуварка Грејс.

#### 6.5.1. Прављење јоргана

У деветнаестом веку је прављење јоргана била активност којом су се бавиле жене да би проводиле време заједно, размењивале породичне приче и давале себи одушка због фрустрације коју су осећале јер нису имале приступ „свету мушкараца“. Илејн Шоуволтер (Elaine Showalter) истиче да је прављење јоргана, поред осталих послова који су подразумевали рад иглом, постало „конкретно америчка уметничка форма деветнаестог века“ (Showalter 1986: 223). Исто тако, жене су се окупљале и у Канади у циљу прављења јоргана, и та активност сматрала се „разонодом вредном труда“ (Conroy 1976: 51). У савременом добу, дезени на јоргану служе као непресушни извор информација о жени деветнаестог века. Постоји и неколицина савремених жена које сматрају да је прављење јоргана „један од начина на који жене могу да се ослоне на културну „традицију“ коју су углавном дефинисале жене у циљу обликовања сопства“ (Cerny 1992: 119).

У тексту „То сам испричала доктору Џордану...! : јавне конструкције и приватни прекиди у *Алијас Грејс* Маргарет Етвуд“ („That is what I told Dr. Jordan...! : Public Constructions and private Disruptions in Margaret Atwood's *Alias Grace*“), Џилијен Сидал истиче да прављење јоргана „омогућује женама начин да се дискурзивно одупру снажним и репресивним културолошким формацијама идентитета“ (Siddall 2009: 129). Имајући у виду чињеницу да се у деветнаестом веку од младе Канађанке очекивало да има дванаест израђених јоргана пре удаје,

као и један посебан брачни покривач који захтева финије и скупље материјале од осталих, Џилијен Сидал примећује да су јоргани „очигледни означитељи женског идентитета у викторијанској идеологији рода“ (Siddall 2009: 137). Како су се јоргани углавном састојали од различитих материјала, који су често били делови одеће која се више носила, они су садржали успомене више различитих особа, те су чинили „албум женског циклуса од рођења до смрти“ (Showalter 230). Роман *Алијас Грејс* је један такав албум, у коме је представљен Грејсин циклус.

Није чудо што се као стална тема критичких коментара овог романа јављају управо мотиви на јоргану које Грејс везе. Њени јоргани откривају верзију о истини и рају, у коју она верује иако се разликује од општеприхваћене. Грејс свесно мења традиционалне дезене јер то, према њеним речима, „више личи на живот“ (Atvud 2006: 441). У једном тренутку, она открива да је јоргани којима жене прекривају кревете подсећају на „заставе неке војске што полази у рат“ (159). Она истиче да кревет није само „спокојно место“ које симболизује „одмор, утеху и миран сан“, већ и да представља место у коме се „много шта опасно дешава“ (159). Сидалова примећује да овде „матерински и сексуални идентитети жена“ представљају „опасне замке“, док јорган означава „солидарност жена кад је у питању њихова свест о тим замкама“ (Siddall 2009: 138). Она додаје да Грејс увиђа да је прављење јоргана „ироничан протест против самих друштвених идеала које ти јоргани треба да представљају: а то су дом и, истовремено, женски идентитет“ (Siddall 2009: 138).

Хауелсова издваја тумачења Куми Веваине, Маргарет Роџерсон (Margaret Rogerson), Џенифер Мари (Jennifer Murray), Ерла Ингерсола (Earl G. Ingersoll), као и Шерон Р. Вилсон кад је реч о значењу дезена на јорганима (Howells 2005: 152). На пример, у тумачењу Куми Веваине, неки делови јоргана представљају метафору Грејсине аутобиографске методе, јер Грејс својим приповедањем уплиће делове свог „унутрашњег“ бића у „естетски шаблон“ (Vevaina 1998: 64-74). На другом месту, Куми Веваина истиче да је Маргарет Етвуд, попут Грејс Маркс, „професионална кројачица“ и додаје да „уколико списатељица-историчарка жели да учини своју приповест уверљивом, она мора да покаже завидну стручност у манипулисању речима“ (Vevaina 2006: 94).

У тексту „Историјске фигуре и парадоксални обрасци: метафора прављења јоргана у *Алијас Грејс* Маргарет Етвуд“ („Historical Figures and Paradoxical Patterns: the Quilting Metaphor in Margaret Atwood's *Alias Grace*“), Џенифер Мари инсистира на односу између прављења јоргана и постмодернистичке реконструкције историје, која указује на јаз између „жеље да се врати прошлости“ и постојања свести о томе да „не постоји стварни приступ прошлости“ (Murray 2001: 65-83).

У тексту „Прављење јоргана као уметност наратије: метафикционална конструкција у *Алијас Грејс*“ („Quilting as Narrative Art: Metafictional construction in *Alias Grace*“), Шерон Р. Вилсон детаљније анализира епиграфе и мотиве покривача на јорганима у роману Етвудове, и закључује да дезени на јорганима функционишу као метафикционални коментар на саму приповест, и да је читаоцима остављен слободан избор да их протумаче како желе (Wilson 2009: 81-82). Вилсонова скреће пажњу на бројне интертекстове које је Етвудова уметнула у овај роман, и открива да је Грејс, као Шехерезада која прича причу да би забавила доктора, свесна „субверзивног потенцијала прављења јоргана“ (Wilson 2009: 84).

### 6.5.2. Дезени на јорганима

Сваки одељак романа састоји се од илустрације дезена јоргана који је дат у наслову и епиграфа, кога често чине цитати из историјских докумената удружени са цитатима из књижевних текстова који датирају из истог периода. Заједно, они дају ироничан и хумористичан коментар на садржај одељка. Вилсонова издваја следеће дезене на јорганима на које Етвудова алудира у овом роману: „Брвнара“, „Јовове сузе“, „Слагалица уседелице“, „Дрво живота“, „Дрво искушења“, „Борово дрво“, „Јаковљеве мердевине“, „Сломљени тањир“, „Корпа са цвећем“, „Лов на дивље гуске“, „Девет поља“, „Посмртни јорган“, „Тавански прозори“ и „Чудесни точак“ (Williams 2009: 83). Поред поменутих, у роману *Алијас Грејс* Етвудова користи и следеће дезене чија имена носе одељци: „Оштра ивица“ (1), „Трновит пут“ (2), „Маца у ћошку“ (3), „Снови једног младића“ (4), „Разбијени судови“ (5), „Тајна фиока“ (6), „Змијска ограда“ (7), „Лисице и гуске“ (8), „Изнутрице“ (9), „Госпа са језера“ (10), „Посечено стабло“ (11), „Соломонов храм“ (12), „Пандорина кутија“ (13), „Слово Х“ (14) и „Рајско дрво“ (15).

Дезеном „Оштра ивица“ започиње Грејсина приповест. Оштра ивица је високи правоугаони камени зид којим је ограђено затворско двориште којим Грејс шета, а из чијег шљунка почињу да расту божури. То су „крупни, тамноцрвени цветови, глатки и сјајни као сатен“, који се на крају „распрсну и падају на тло“ (Atvud 2006: 15). Они подсећају Грејс на беле божуре у башти господина Кинира које је убирала Ненси у „светлој хаљини са ружичастим ружиним пупољцима“. Ту исту хаљину носила је Грејс када је бежала са Џејмсом Мекдермотом, као и током суђења за убиство. Вилсонова истиче да је тамноцрвено цвеће које асоцира на страст и насиље слично ономе које се јавља и у другим делима Маргарет Етвуд, попут акварела *Фичерова птица* (*Fitcher's Bird*), романа *Слушкињина прича* и кратке приче „Лоше вести“ из збирке *Добре кости* (Wilson 2009: 85). Бели божури се претварају у „црвене платнене латице расуте по камењу“ након Ненсине смрти, и они прате Грејс кроз читаву приповест и откривају њену окупираност крвљу, убиствима и мртвим ликовима који живе у њој. Ружичасти и бели цветови на Ненсиној памучној хаљини ће се наћи и на дезену „Рајско дрво“, чији назив носи последњи одељак у роману. На овом дезену ће Грејс извести оштру ивицу од „уплетених змија“, која ће другима личити на „лозу или обичне преплетене

линије“ (Atvud 2006: 441). Оштра ивица којом је представљено ограђено затворско двориште представља и подрум господина Кинира, одакле Грејс никада неће изаћи, јер његови зидови настављају да је притискају и након ослобађања из затвора.

Варијација дезена „Јаковљеве мердевине“ је други одељак („Трновит пут“). Вилсонова истиче да он служи као позадина злочина и да указује на невоље које торбар Церемаја предвиђа у будућности, које се односе на Грејсин „трновит пут“ до затвора (Wilson 2009: 85). Да би пронашао решење мистерије овог романа, читалац ће исто тако морати да пређе трновит пут који подсећа на Грејсин чудноват пут до слободе. Стога, дезен којим је обележен овај одељак подсећа на традиционални дезен који носи назив „Чудесни точак“.

Пети одељак („Разбијени судови“) односи се на више различитих ствари: на дезен јоргана, чајник тетке Полине који се разбио на путу од Ирске до Канаде, али и на Грејсино сећање, за које она каже да је „у комадима, попут разбијеног тањира“, и у коме има „комадића који припадају неком другом тањиру; а и празних места, у која се ништа не уклапа“ (Atvud 2006: 107). И у Грејсиној приповести постоје комадићи и празнине које доктор Сајмон и читалац покушавају да уклопе у смислену целину.

Седми одељак („Змијска ограда“) односи се на праву змијску ограду, на којој је Мекдермот доказивао своју спретност, али и на дезен са змијама који је алузија на скривену змију из рајског врта коју ће Грејс изградити на свом дезену „Рајско дрво“ након удаје за Џејмија Волша (441).

#### 6.5.2.1. Тајна фиока

Шести одељак („Тајна фиока“) приказује људски ум као забрањену собу. Сајмон сања да стоји у ходнику, да отвара врата собе у којој спавају служавке и да претвара по њиховим тајним фиокама. Међутим, иза последњих врата која се отварају налази се море у које он упада, што симболично представља излазак потиснутих сећања на површину. У сну се појављује и Сајмонов покојни отац, који се „полако враћа у живот“, што у њему изазива „тежак осећај да је згрешио“ (140). Међутим, уместо да у овом сну тражи корене свог идентитета, он га тумачи као последицу онога што му је Грејс испричала.

„Тајна фиока“ представља и Грејсин ум, који је у овом одељку симболично представљен дезеном који она везе, а који носи назив „Пандорина кутија“. Овде Грејс набраја и остале дезене који јој се допадају, а то су: „Лов на дивље гуске“, који је тешко направити јер се, као и „Пандорина кутија“, састоји из много делова, јоргани за сваки дан који су се лако израђивали као што су „Брвнара“ и „Девет поља“, али и најлепши брачни дезени „Рајско дрво“ и „Корпа са цвећем“ (159). Такође, она спомиње и „Посмртни јорган“, али и дезен „Тавански прозори“ (Attic Windows) за који је мислила да носи назив „Таванске удовице“ (Attic Widows) (161). Поставља се питање шта се налази унутар Пандорине кутије, односно, Сајмоновог или Грејсиног ума. На крају овог одељка сазнајемо да се на прагу Грејсине „тајне фиоке“ налази глас који јој говори да је „пусти унутра“, а који доктор Џордан препознаје као глас њене покојне пријатељице Мери Витни (175).

Тек у тринаестом одељку, насловљеном „Пандорина кутија“, можемо завирити у Грејсину и Сајмонову психу. Сцена у којој је Грејс под хипнозом открива оно чега она не може да се сети у вези са убиствима, док се Сајмон у овом одељку суочава са мрачном страном свога ума и размишља о предлогу његове газдарице Рејчел, са којом има сексуалне односе, да убије њеног супруга. Чак и након „отварања“ нечега што је било „затворено“, суочени смо са немогућношћу разликовања стварности од фикције. Сазнајемо да је Мери Витни, а не Грејс Маркс, допринела убиству Ненси, чиме је разрешена највећа мистерија романа. Међутим, не можемо се задовољити овом верзијом догађаја, јер знамо да је хипнотизер Грејсин добар пријатељ торбар Церемаја. Постоји могућност да је Грејс добра глумица и да јој се не може веровати када каже да се не сећа кључних

ствари везаних за злочине. Вилсонова истиче да је, како у историјском злочину тако и у роману Етвудове, прва жртва читалац, Томас Кинир, који је убијен док је читао женски магазин *Годис лејдис бук* (*Godey's Ladies Book*) (Wilson 2009: 89). Стога примећујемо да приликом отварања „Пандорине кутије“ овог романа треба имати у виду прозну причу Етвудове „Убиство у мраку“ из истоимене збирке кратких прича, у којој наратор позива читаоце да играју игру у којој је „убица писац, детектив читалац, а жртва књига“ или је „убица писац, детектив критичар, а жртва читалац“ (Atwood 2010: 49). Како правила игре налажу да убица-писац мора увек лагати, жртва-читалац има незахвалан задатак да разреши мистерију саздану на обманама, неистинама и дезинформацијама.

#### 6.5.2.2. Госпа од језера

Вилсонова истиче да десети одељак („Госпа од језера“), као и четрнаести („Слово Х“), указује на то како илустрација дезена може саморефлексивно одражавати књижевност (Wilson 2009: 87). Наиме, „Госпа од језера“ („Lady of the Lake“) је песма коју је написао сер Волтер Скот (Sir Walter Scott), као и госпа из артуријанске легенде, док у роману Етвудове улогу госпе од језера преузима Грејс, која се, заједно са Мекдермотом, укрцава на пароброд *Транзит* и испловљава из луке (Atvud 2006: 326). Такође, Грејс сазнаје да постоји и пароброд из Сједињених Америчких Држава који носи назив *Госпа од језера*, али се присећа и јорганског дезена са истим именом (326-327). Иако у том дезену није било ни госпе ни језера, Грејс схвата да је брод добио име по песми а јорган по броду, и да „све има неког смисла“ (327). Откривши тајну дезена, Грејс жели да верује „да се све може схватити ако довољно дуго размишљате“ (327), и да се то може применити и на догађаје који су је задесили. Међутим, оваква стратегија размишљања не може се применити на роман Етвудове, јер он изневерује очекивања читалаца, који, попут доктора Џордана, желе да сачувају слику коју је Грејс створила о себи. Грејсин лик је неухватљив попут трагова њених стопала на обали, који се „бришу и губе као да их никада није ни било, као када се бришу

мрље са сребра, или кад пређете руком преко песка“ (329). Грејс зна да ако иза ње не остане ништа, ако нема трагова, то је као да није ни постојала.

Госпа од језера из песме Волтера Скота и Госпа од Шалота из Тенисонове баладе добили су своје постмодернистичке прераде у ликовима романа Етвудове Џоун Фостер и Грејс Маркс. Грејс Маркс као госпа од језера веома подсећа на госпу од Шалота, која плови на прамцу и пева своју тужну песму, са којом списатељица и песникиња госпа Пророчица (Џоун Фостер) жели да се поистовети. Грејс издваја као најупечатљивији део песме Волтера Скота сцену када су „сироту жену због хира неког племића отели из цркве на дан њеног венчања, па је због тога полудела и шетала наоколо, брала дивље цвеће и певушила“ (327). Она се поистовећује са господом од језера јер сматра да је и сама „на неки начин отета“, и да ће можда „доживети исту судбину“ (327). Наиме, Грејс алудира на чињеницу да ју је Мекдермот против њене воље повео са собом након злочина. Џилијен Сидал сматра да овај дезен говори много више од онога што се на први поглед чини, јер наговештава постојање других тема у роману као што су Грејсин дугогодишњи боравак иза решетака, рањивост неодатих жена у Канади деветнаестог века, као и страх од лудила или од тога да вас прогласе лудим. Сидалова закључује да овај дезен „одјекује значењима која су веома лична кад је реч о искуствима како Грејс тако и осталих жена“ (Siddall 2009: 139).

Попут госпе од Шалота, Грејс везе предивне дезене, у којима се одражава свет који она види из своје перспективе. Као госпа Пророчица, Грејс уме одлично да приповеда. Њени оригинални дезени, као конкретан резултат уметничког дара који поседује, можда казују у име Грејс и о Грејс много више од историјских готских романа који су производ Џоунине маште, онога што она јесте и онога што би желела да буде, јер много вештије сакривају слабости њеног бића.



### 6.5.2.3. Посечено стабло

Вилсонова сматра да једанаести одељак („Посечено стабло“), варијација дезена „Светска слагалица“, „Соломонова слагалица“ и „Пут пијанице“, истиче слагалице и посрнућа у овом сегменту романа (Wilson 2009: 88). Сајмоново посрнуће паралелно је ономе које чине Грејс и Мекдермот: Сајмон има сексуалне односе са својом газдарицом Рејчел (Atvud 2006: 338), док су Грејс прогласили Мекдермотовом љубавницом и саучесником у злочинима (341). Такође, у овом одељку Грејс покушава да уклопи делове слагалице који недостају да би уобличила своју причу, како на суду тако пред доктором Џорданом. Адвокат Мекензи ју је саветовао да „изостав[и] делове којих се не сећ[а]“ и да исприча „оно што се морало догодити и што је изгледало вероватно“ (343). Стога, она користи ову стратегију док размишља шта да каже доктору Џордану о хапшењу и суђењу. Она поверава читаоцима једну од верзија коју би „могла испричати доктору Џордану“ и одлучује се за њу, „јер [доктор Џордан] воли да слуша такве ствари, и увек их записује“ (341). Исто тако, доктор Џордан покушава да састави слагалицу у коју се Грејсина приповест претворила и одлази у Торонто да би се састао са њеним адвокатом (346). Иако Грејс открива да се највише плашила да је „не исеку на комаде“ (343), Сајмон закључује да је она „своју најдубљу тамницу саградила сама“ (347). Као што на крају претходног одељка Грејс говори да не жели да остави трагове за собом, на крају овог одељка имамо жељу доктора Џордана да буде „анониман“ и да се „потпуно утопи у гомили“ (351).

Вилсонова примећује да „Посечено стабло“ (једанаести одељак) иронично указује на дезене „Брвнара“ и „Борово дрво“, који симболизују борбу америчких колонија за слободу и против угњетавања. Она даље истиче да овај одељак не само да наговештава посечена стабла, већ да се дезен „Брвнара“ уопште не налази међу одељцима који су добили имена по дезенима (Wilson 2009: 88). Иако Грејс каже да је овај јорган „нешто што свака млада жена треба да набави пре брака, јер он означава дом“ (Atvud 2006: 102), она га никада не прави за себе. Сазнајемо да јорган са овим дезеном Грејс купује на распродаји након удаје за Џејмија Волша (436). Исто тако, сазнајемо да постоји могућност да јој овај брачни јорган није донео много среће, с обзиром на то да она на крају своје приповести није сигурна да ли у њој тиња живот или смрт (440).

#### 6.5.2.4. Рајско дрво

Последњи одељак („Рајско дрво“) је варијација истоименог јорганског дезена. Одељак укључује материјале из *Историје Торонта и округа Јорк, Онтарио* (1885) непознатог аутора и белешке из дневника надстојника, из којих сазнајемо о Грејсином помиловању и ослобађању из затвора. Затим следи књижевни цитат из песме „Рај на земљи“ („The Earthly Paradise“, 1868) Вилијама Мориса, који види рај као „сеновито острво блаженства“, и цитат Воласа Стивенса (Wallace Stevens) „несавршеност је наш рај“ из дела „Песме нашег поднебља“ („Poems of Our Climate“, 1938) (Atvud 2006: 422-3). Метафикционалност *Алијас Грејс* указује на то да постоје различите верзије истине. Вин-Дејвисова истиче да су „истина, историја и значење недостижни, као што прихваћена верзија раја и самореференција метафикцијског текста имају одјек у нестабилности политичких читања овог романа“ (Wynn-Davis 2010: 64). У овом одељку, Грејс напушта просторије поправног дома, услед чега јој се чинило „да кроз врата пакла улаз[и] у рај“ (Atvud 2006: 430). Она се удаје за господина Џејмија Волша јер није „ни имала много избора“ (432), док јавности пласира сасвим другачију верзију приче: „Рекли смо им да смо се господин Волш и ја заволели још у детињству, и да смо се и он и ја венчали с неким другим, али сам ја остала удовица; а да смо се после смрти супруге господина Волша договорили да се опет сретнемо, и венчамо. Таква је прича лако прихваћена, пошто је романтична, а никога не вређа“ (436). Попут приповести коју прилагођава својим потребама, а повремено и жељама своје публике, Грејс чини слично док везе своје „Рајско дрво“, мењајући познати дезен тако што га украшава мотивима из властитог живота који за њу имају значење. „Рајско дрво“ је први јорган који Грејс шије за себе, али она одлучује да га мало измени како би јој „боље одговарао“ (440). Већ је овде јасно да је Грејс креативна уметница, која не само да израђује јорган за себе, већ тумачи његов дезен како она жели. Иако у Библији стоји да су постојала два различита дрвета, Дрво живота и Дрво знања, Грејс верује да је постојало само једно, као што верује да су Плод живота и Плод добра и зла једно (441). Стога, она мења традиционални дезен овог брачног јоргана и не жели да било ко сазна за то, јер њено тумачење библијске приче која је послужила као инспирација за њега „није правилно“. На Грејсином дезену

преплетене линије које треба да представљају лозу као симбол плодности, љубави и дуговечности постају уплетене змије са ситним очима; уместо четири или више стабала у кругу или квадрату, Грејс везе само једно; троуглови од којих је дрво састављено су, такође, другачији јер су направљени од три различита материјала: беле подсукње Мери Витни, Грејсине бледожуте затворске спаваћице и Ненсине памучне хаљине са ружичастим и белим цветовима. Сваки од ових троуглова Грејс оивичује црвеним украсним везом да би се боље уклопиле у дезен.

Варијације у традиционалном дезену јоргана „Рајско дрво“ не морају нужно указивати на Грејсино суптилно признање кривице, већ само на субјективну реконструкцију њене животне приче. До самог краја романа питамо се која верзија Грејсине приповести је истинита. Кроз овај јорган, Грејс изражава своју солидарност према Ненси и Мери, које су биле жртве друштва које није успело да помири појам сексуалности са категоријама рода и класе. Исто тако, делови Ненсине, Мерине и Грејсине одеће ушивени на јоргану указују на Грејсину жељу и потребу да све три буду „заувек заједно“ (441). Они се могу односити и на делове Грејсине личности, као што девојчице Корделија, Грејс и Керол, које се огледају у позадини аутопортрета „Мачје око“, чине неизоставни део Илејнине личности (*Мачје око*).

Грејс уткива змије у дезен јер „без понеке змије, главни део приче не би ни постојао“ (441). Она жели да змије остану скривене за друге зато што овај дезен одражава њен живот, и она је једина која може да га протумачи на најбољи начин. Џилијен Сидал сматра да се змије могу тумачити као „симбол искушења и клопки које вребају жене у идеолошком оквиру викторијанске Канаде“ (Siddall 2009: 140). Према овом тумачењу, појам „раја“ представља ироничан коментар на „друштвени простор конструисан за жене у овом периоду“ (Siddall 2009: 140). Наиме, у време када прави овај јорган, Грејс је удата за Џејмија Волша, и њен брак је далеко од идеалног. Сидалова закључује да Грејсин јорган и јоргани других жена пружају „алтернативне артикулације отпора друштвено наметнутим категоријама идентитета и односа моћи“ (Siddall 2009: 140). Ослањајући се на Фројда, Маргарет Роџерсон истиче да се „слика раја јавља на ивици овог јоргана, као и на средишњем мотиву Рајског дрвета“, при чему ивица указује на „обману и сексуалност“, те би змије могле представљати „симболе мушког органа“

(Rogerson 1998: 20). Змије на дезену могу бити и потврда „фаличке доминације патријархата“ (Murray 2001: 80). Међутим, змије не морају нужно представљати мушке фигуре у Грејсином животу. Оне могу бити симбол смрти и других несрећних дешавања у њеном животу, али и симбол свих жена које су је изневериле. Одбацивањем традиционалног тумачења библијске приче и одступањем од општеприхваћеног дезена, Грејс доводи у питање и подрива сва наша тумачења, како фикције тако стварности.

Модификовањем традиционалних мотива који би требало да красе јорган „Рајско дрво“, Грејс отвара простор новим тумачењима њеног учешћа у злочинима. Да ли је јорган са измењеним мотивима Грејсино прећутно признање кривице или је то њено виђење властите историје, чији незаобилазан део чине Мери Витни, Ненси Монтгомери и период живота који је провела у затвору? Грејсина креативна способност која се огледа у ткању дезена на јоргану и вештини приповедања њене животне приче, којом се успоставља паралела са Шехерезадом, повезује хероину овог романа Етвудове са осталим креативним протагонисткињама њених романа: списатељицом Џоун, новинарком Рени и сликарком Илејн. Својом уметношћу, оне превазилазе оквире фикције и стварности, и успостављају баланс између стварног света текста и властитог фиктивног света, између чињеница и фиктивних конструката.

Хауелсова истиче да начин на који Етвудова користи традиционалну уметност прављења јоргана указује на њену постмодернистичку реконструкцију историје, која је у роману приказана као „јорган“ саткан од противречних доказа које читалац треба да сложи у смислени дезен (Howells 2005: 153). Хауелсова за пример узима већ поменути дезен под називом „Тавански прозори“ (Attic Windows). Кроз овај дезен, Грејс указује на различите перспективе у тумачењу мотива на јорганима. Светли и тамни делови из којих је јорган састављен подсећају Грејс на затворене кутије које представљају таван ако се посматрају с једне стране. Гледано с друге стране, оне подсећају на отворене кутије које представљају прозоре (Atvud 2006: 161). Међутим, постоји још један начин тумачења, на који указује Грејс. Испрва, она није добро чула назив дезена и насловљава га „Таванске удовице“ (Attic Widows),<sup>69</sup> на шта Мери Витни одговара:

---

<sup>69</sup> Речи windows (прозори) и widows (удовице) су у енглеском језику веома сличне.

„Кутије и ормари на тавану били би пуни одсечене косе њихових покојних мужева“, а Грејс додаје: „А можда би се и покојни мужеви нашли у тим ормарима“ (161). Сидалова сматра да грешка коју Грејс прави приликом изговарања назива овог дезена отвара нове могућности у његовом тумачењу, на шта указују светли и тамни делови на њему, и закључује да је тиме створен „иронични преокрет у обрасцу насиља над женама које прожима овај роман“ (Siddall 2009: 138).

Како ћемо тумачити мотиве зависи од начина на који посматрамо ствари. Њихово значење ће увек бити променљиво, јер зависи од околности у којима прихватамо стварност. Хауелсова указује на то да, иако се Грејс позива на трауматичан губитак сећања, мотиви на јоргану „пре могу да нагласе постојање сећања него да потврде заборављање прошлости“, и да њена амнезија „отвара шире политичке интерпретације овог романа као индиректан коментар на канадску историју, у којој оно што је заборављено, одбачено или табу чини садржај било чије приче о националности и националном идентитету“ (Howells 2005: 153). Након израде свог јоргана, Грејс се поново рађа.

## 6.6. Завршетак романа

Завршетак романа се, исто тако, може протумачити на два начина. Поставља се питање да ли се Грејсина животна прича завршава срећно, почетком новог живота, који је наговештен њеном трудноћом, или Грејс ипак следује трагичан крај због могућег тумора који тиња у њој: „Чудан је осећај када знате да у себи носите или живот или смрт, али не знате шта од то двоје“ (Atvud 2006: 440). Коначних закључака нема. Грејсина приповест, која се разматра у оквирима њене кривице или невиности, попут њене судбине или дезена на јорганима које прави, остаје отворена за различита тумачења. Узевши у обзир чињеницу да се фиктивна Грејс Маркс удаје за Џејмија Волша, који очекује од ње да му свакодневно прашта његову издају,<sup>70</sup> и који тражи од ње да му прича приче о боравку у поправном дому или у лудници, јер „воли да замишља [Грејсине] патње“ (438), она никада не успева да изађе из оквира своје животне приче, која за њу постаје сопствена затворска ћелија. Вин-Дејвисова истиче да Етвудова у овом роману „деконструише начин на који се претпоставља да историјски текстови нуде јединствену и поуздану истину“, и да Грејс завршава своју приповест славећи „опстанак, еволуцију, искупљење и, најважније, снажну афирмацију писања уопште“ (Wynn-Davis 2010: 66). Грејс Маркс опстаје на крају романа: њен глас није утишан, њено добро владање је награђено, док је њена дволична природа позната само неколицини. Грејсин успех, који се огледа у томе што се она остварује као приповедачица, шваља, удата жена и потенцијална мајка, последица је тога што она одбија да буде увучена у сопствену причу о убиству, у коју су били увучени сви у њеној близини, али и чињенице да она на изврстан начин уме да манипулише границама између фикције и стварности.

Роман *Алијас Грејс* успешно одбацује традиционалне теорије које теже да представе историју и фикцију као узајамно искључиве појмове, и које настоје да изузму фикцију из области историографије. Он одбацује једнообразност и слави разноврсност и вишеструкост, те у њему постоји много „истина“, „идентитета“ и „историја“. Као важан елемент, издваја се фрагментарност, која се огледа како у лику главне протагонисткиње тако и у структури самог романа. Грејс Маркс као

---

<sup>70</sup> Због сведочења Џејмија Волша Грејс је осуђена на затворску казну.

непоуздана приповедачица покушава да кроз своју приповест убеди остале у истинитост своје верзије историје. Загонетна Грејс има подељену личност, која је последица менталне болести, али и викторијанске дихотомије „анђео-чудовиште“, која је уткана у њен фиктивни лик. Етвудова користи историјске дебате које су се водиле око Грејсиног менталног здравља да би представила политику моћи и подређени положај жена у односу на мушке дискурсе о „лудилу“, али и да би истакла Грејсину лукавост и непоузданост. Остаје нејасно да ли Грејс пати од шизофреније и да ли је њено тело запосео дух Мери Витни, или је реч о „мађионичарском трику“ који Грејс изводи уз помоћ торбара Церемаје, алијас доктора Церома Дипона да би придобила публику и доказала да јој се може веровати. Било какви закључци о томе шта се заиста догодило подривени су и бројним историјским и фиктивним епиграфима. Исповести и аутобиографија као окосница романа служе би се представила Грејсина лична историја, док су стварни историјски догађаји који се помињу и тумаче сагледани из перспективе протагонисткиње. Приповедање се, поред писања, изједначава са процесом прављења јоргана, кроз који Грејс материјализује своју личну историју. Прављење јоргана постаје метафора за фрагментарну природу историјског приказа. У исто време, њиме се наглашава улога ствараоца, односно, аутора у избору оних делова историје који ће бити „пришивени“, при чему се оспорава постојање једне једине верзије историје која успева да дâ истинити и објективни приказ прошлости.

Попут сложеног јорганског дезена, прошлост нуди многобројна тумачења догађаја, која уједно могу бити противуречна. Циљ романа *Алијас Грејс* није утврђивање кривице или невиности Грејс Маркс, већ пружање различитих увида у њен случај, сагледан из више углова, и прихватање чињенице да је немогуће реконструисати „објективну“ истину испод тих слојева. Читаоци морају прихватити мистерије у приповести које се неће решити и извесне празнине које се никада неће попунити. Чини се да Маргарет Етвуд покушава да потврди да је историја лажна учитељица живота, и да је и она фиктивни конструкт.

## VII Закључак

Имајући у виду чињеницу да су протагонисткиње романа Маргарет Етвуд увек уплетене у гранична подручја стварности, као једна од основних тема прозе Етвудове издваја се покушај да се одговори на питање на које све начине човек може заобићи, елиминисати или померити границе, било оне које се односе на извесна ограничења која постоје у стварном животу или на оне које деле фикцију од стварности. У претходним поглављима ове дисертације показали смо да јунакиње анализираних романа Етвудове повезује склоност ка предузимању интрасветовних путовања, при чему се граница између фиктивних и стварних ентитета једва назире или у потпуности брише. Установили смо да постоје три врсте интрасветовних путовања: (1) стварна (физичка) путовања које јунакиње предузимају, која се углавном односе на промену средине (одлазак или долазак у Торонто), (2) психолошка путовања, под којим подразумевамо јунакињине фантазије, визије, снове, халуцинације и хипнотичка стања изазвана ритуалним трансом, као и (3) постојање посебних врста путовања која се одвијају посредством продуката човековог конструктивног духа. Као најупечатљивији пример ове врсте интрасветовног премештања особе из једног у други фиктивни свет, издвајамо текстуална путовања списатељице Џоун Фостер (на пример, Џоунино кретање кроз текстове готских романа, које пише тако што се идентификује са хероинама чији фиктивни животи у једном сегменту приповести почињу да се преплићу са њеним стварним светом). Стога, лавиринтни простор у коме су заробљене фиктивне и стварне хероине представља симбол уметничког изражавања јунакиња и место на коме долази до усложњавања њиховог идентитета. Поред текстуалних, постоје и ретроспективна путовања јунакиње Илејн Ризли, која се одвијају док она посматра своје уметничке слике у галерији „Субверзије“. Ликови на сликама оживљавају у Илејнином фиктивном свету и стапају се са људима који заузимају посебно место у сликаркином животу, са којима се она идентификује. Путовање Грејс Маркс одвија се кроз мотиве на покривачима које она шије. Сваки од њих описује делове из Грејсине животне приповести, који су отворени за бројна тумачења, као што је случај са многоструким значењима Илејниних слика или са Џоунином песмом о *Гости*



*Пророчици*, док њихова скривена суштина остаје доступна само њиховим ауторкама.

У основи ових путовања лежи жеља женских ликова Етвудове за бекством од стварности и потрага за својим *ја*, док се кроз сложене односе стварног и имагинарног идентитети хероина умножавају. У случају Џоун Фостер (*Госпа Пророчица*) и Илејн Ризли (*Мачје око*), мост између фиктивног и стварног света углавном је успостављен посредством неконвенционалне визуелне метафоре – анаморфног огледала или неке друге сличне рефлектујуће површине (вода, очи, кликер мачје око, стакло) – чиме се остварује паралела са Кероловом Алисом у Земљи чуда. Идентификација Леше Грин, протагонисткиње романа *Живот пре човека*, са Кероловом Алисом успостављена је не само на основу њене склоности да посећује далеке земље и неистражене просторе (*Леиленд*), већ и тиме што њено име на украјинском језику значи Алиса. Егзотично карипско острво које Рени Вилфорд (*Телесна повреда*) посећује подсећа на Алисину Земљу чуда. Рени и Алиса покушавају да дешифрију други свет на основу чудних знакова и још чуднијих становника на које тамо наилазе.

Посебно је интересантан начин на који јунакиње реагују приликом уплива имагинарног у стварни свет, као и то како се њихов однос према фантазијама мења под притиском стварног живота. Установили смо код којих јунакиња је стварност у потпуности замењена фикцијом, код којих је фикција ипак уступила место стварном свету, код којих је постигнута равнотежа између ова два супротна ентитета, а код којих је један заступљенији у односу на други.

Занимљиво је то да је готово свим протагонисткињама заједничко несрећно, тешко, проблематично или трауматично детињство, о коме јунакиње приповедају кроз ретроспекцију и које карактерише одсуство фигуре оца (отац је незаинтересован и равнодушан, алкохоличар или је преминуо) и мајке која није у стању да схвати своју ћерку или која своју улогу не може у потпуности да испуни (спутава је опседнутост собом, конвенционална средина у којој живи или сиромаштво). Неспособност успостављања здравог и нормалног односа, како са женама тако и са мушкарцима у животу протагонисткиња, може бити последица проблематичног односа са родитељима. Јунакиње имају проблематичан однос и са пријатељицама. Другарице из јуниорског извиђачког клуба, Елизабет, Марлен и

Лин, приређују малој Џоун једно непријатно искуство које се, на сву срећу, не завршава трагично. Оне јој, под изговором да играју игру која би омогућила Џоун да приступи њиховом тајном савезу, везују очи и остављају је саму у јарузи како би се суочила са потенцијалним перверзњаком, мушкарцем са нарцисима. Тортуре коју другарице спроводе над главном јунакињом постаје далеко злослутнија у *Мачјем оку*, а врхунац злостављања је тренутак када Корделија, Грејс и Керол бацају Илејнину капу у залеђени поток, наговарају је, тобож у циљу игре, да оде по њу и остављају је саму у мраку и хладној води. Визија Девике Марије коју Илејн има у тренутку који би могао бити фаталан по њен живот помаже јој да изађе из мрачног тунела из кога није могла наћи излаз, док Џоун спасава загонетни мушки лик који може представљати перверзњака са нарцисима или доброг човека који је реаговао онако како би се од сваког очекивало у таквој ситуацији. Неминовно је указати на то да је визија о Девизи Марији заједничка обема јунакињама јер је обе оваплоћују у својим уметничким делима: Џоун кроз песму о „Госпи Пророчици“, која је описана као „трострука богиња“, Илејн кроз слику „Јединствена теорија поља“, на којој је представљена Девика Марија са ужареним груменом угља у руци. Окретање уметности (писању и сликању) у овом случају доноси позитивне резултате јер кроз фикцију јунакиње успевају да се суоче са стварношћу, односно са трауматичним догађајима из своје прошлости.

Изговарање лажи, уживање у обманама и склоност ка прерушавању заједничко је црвенокосим јунакињама Џоун Фостер и Грејс Маркс, које се користе овом стратегијом како би се заштитиле или продужиле себи живот. Џоун истиче да „скривене дубине треба да остану скривене“ и да су фасаде „подједнако истините“ (Atwood 1976: 197), те истина постаје релативан појам. Џоун и Грејс својим понашањем изазивају опречне ставове међу становницима (Теремота и Торонта), који их сматрају истовремено невиним жртвама и злим вештицама. Обе јунакиње представљају савремене верзије стереотипне жене деветнаестог века оваплоћене у лику Тенисонове Госпе од Шалота, која плови језером у сусрет смрти. Паралела између Џоун и Грејс огледа се у њиховој способности за испредање прича, било у писменој или усменој форми. Уметност приповедања поистовећује се са уметношћу ткања и шивења јоргана. Госпа од Шалота трагично завршава живот, утапајући се у језеру. Џоунина пловидба језером је,

међутим, комична верзија трагичне судбине Госпе од Шалота, јер се Џоун истински не утапа у води. Она наставља да живи и ствара у Теремоту, као што Грејс Маркс након покушаја бекства бродом преко језера Онтарија због злочина над Киниром и Ненси, не окончава живот као заточеница у затвору или пацијенткиња у лудници, већ наставља да живи и шије јоргане као слободна жена удата за Џејмија Волша.

Све јунакиње имају блиске сусрете са смрћу, који их приморавају да преиспитају границе између фикције и стварности и да се сукобе са свим својим идентитетима. Док је у *Госпи Пророчици* смрт симулирана од стране главне јунакиње, која бежи од својих многобројних идентитета и делује комично, у осталим романима смрт је представљена као стваран и трагичан догађај: Крисово самоубиство у *Животу пре човека* покреће лавину суицидних мисли како код Елизабет тако код Леше, Рени у *Телесној повреди* се више пута сусреће са смрћу (канцер, упад у стан којим је наговештен физички напад, многобројни обрачуни на Св. Антоану), сликарка Илејн Ризли се суочава са братовљевом смрћу и пада у искушење да одузме себи живот услед непрестаног нагомилавања негативних мисли и фантазија, док је Грејс Маркс, поред тога што непосредно посматра како јој умиру блиске особе у животу (мајка и пријатељица Мери Витни), представљена као потенцијални починитељ двоструког убиства.

Нарушавање граница између приватне (личне) и друштвене (јавне) сфере срећемо у *Госпи Пророчици* (Џоун као славна ауторка и просечна жена и супруга), али и у осталим романима Етвудове. До потпуног брисања граница између приватног и друштвеног живота долази у следећем роману, *Живот пре човека*, у коме брачни крах супружника поприма глобалну димензију јер је представљен паралелно са тадашњим националним идејама о сепаратизму и независности у Канади (могуће одвајање Квебека од Канаде). У *Телесној повреди*, приватно и политичко постају једно, на шта указује термин „уплетеност великих размера“ (Etvud 2002: 28, 219, 238, 279). Рени схвата да „нико није изузет“ (Etvud 2002: 273) од онога што се дешава на острву (у новооформљеној држави, некадашњој британској колонији, одржавају се први независни избори). У *Мачјем оку*, средовечна Илејн схвата да као реномирана сликарка има „јавно лице, лице

вредно обезличавања“ (Atvud 2002: 25), док лице Грејс Маркс поприма карактеристике онога ко у њега гледа.

Дејвид Стејнс истиче да се Маргарет Етвуд у својим романима у великој мери бави историјом (Staines 2006: 16). Џоун Фостер је опчињена готским љубавним причама, које су пуне страсти. Њени готски романи су тесно повезани са британском историјом костима деветнаестог века. У роману *Живот пре човека*, наговештен је историјски тренутак стицања независности Квебека. *Телесна повреда* се дотиче питања колонијалне историје на примеру једног фиктивног острва у Карибима. У *Мачјем оку*, исписује се локална историја Торонта, док се у роману *Алијас Грејс* истражује веродостојност историје и преиспитују митови о енглеско-канадској колонијалној историји деветнаестог века. Мартин Кустер наглашава да се Етвудова у овом роману бави историјом коју ставља у постмодернистички коцепт који има упориште у савременом тренутку (Kuester 1992: 148). Увођењем стварне особе из тог периода, лика Сузане Муди, Етвудова успоставља однос између чињенице и фикције, и доводи у питање поузданост и доследност у тумачењу историјских догађаја. У романима Етвудове присутна је ауторкина приврженост традицији, али и временска дистанца са које јој се приступа (постмодернистички контекст). Анализирани романи дају читав спектар различитих доживљаја стварности, чија се истинитост не доводи у питање. Они исказују лични ауторкин двојни поглед на догађаје који се налазе у граничним подручјима стварности.

У другом поглављу ове дисертације приказано је да је његова јунакиња, Џоун Фостер, испрва свесна разлике између стварности и фантазија. За њу, стварни и фиктивни свет постоје паралелно, и она се лако може приклонити једном или другом, у зависности од тога како околности налажу. Она је трезвена и присебна супруга Артура Фостера, али и Луиз К., ауторка историјских готских романа који су намењени женама да би им пружили бекство од безличне свакодневнице. Она не може да помири своја два живота јер би дошло до „експлозије“ (Atwood 1976: 217). Иако јој фантазије помажу да се издигне изнад обесмишљене стварности и истражи границе својих стваралачких могућности, оне готово увек завршавају упливом стварности, која доноси отрежњење. Међутим,

отрежњење од једне фантазије никада не завршава одбацивањем фиктивног у корист стварног, већ само иницира јунакињино посезање за новом фантазијом.

Кроз главну фантазију о Дебелој дами, која пролази кроз четири етапе, имамо увид у Џоунин психолошки пресек свести. Све промене код Дебеле даме осликавају промене у Џоуниној свести. У првој фантазији је видимо како хода по жици и прелази „преко великих географских пространстава“ (Atwood 1976: 103), што наговештава почетак Џоуниног прихватања њених физичких несавршености, али је кроз негодовање и исмевање публике изражена њена неигурност и неспремност да себе прихвати онаквом каква јесте. Неспособност да фантазију спроведе до краја огледа се у последњој сцени, у којој кран враћа Дебелу даму у реалност циркуског шатора. Друга фантазија о Дебелој дами, која се јавља када Џоун постаје призната ауторка, сугерише борбу између Џоунине јавне и приватне личности, која је последица њеног страха од откривања тајног идентитета. Дебела дама изводи стриптиз док Џоун беспомоћно гледа, што указује на њену неспособност да контролише своју фантазију. Осамостаљивање Дебеле даме је тренутак када Џоун достиже виши ниво самосталности. Трећа фантазија показује Џоунину спремност да покуша да се одрекне фиктивног у корист стварног света. Она одлучује да ода своју тајну Артуру, али јој уплив имагинарног не дозвољава да то уради. Наиме, она одједном на тв-екрану, на коме се емитује пренос уметничког клизања, угледа поред стварних клизача, и Дебелу даму, која у ружичастом костиму плеше са „најмршавијим мушкарцем на свету“ (Atwood 1976: 273). Борба између имагинарног и стварног симболично је приказана кроз Џоунину „борбу са ужадима“ (Atwood 1976: 273), помоћу којих она покушава да приземљи своју фантазију. Резултат тога је довођење Дебеле даме на плафон властите собе, што симболизује њену делимичну контролу над њом. Надлежни покушавају да је простреле харпуном, али се она „пролама у песму“ (Atwood 1976: 274), чиме је Џоунин креативни потенцијал представљен као мост између стварности и фикције. У четвртој фантазији, Џоунина закопана одећа и коса израстају у Дебелу даму, која најпре лебди као дух изнад Џоун, а потом је желатинаста маса увлачи у себе, чиме је сугерисана потреба да се она помири са својим примарним идентитетом и прошлошћу (пре свега, ово се односи на неразрешен однос са мајком). Ослобођење од фантазија, које је наговештено

песмом „Госпа Пророчица“, међутим, ипак је само делимично и привремено, јер се убрзо након одлуке да престане да пише готске романе окреће научној фантастици, која је далеко од стварности.

Џоунине фантазије су стално под притисцима стварног живота, али је могућ и обрнути сценарио, када оне почињу да врше непланирано нарушавање стварности (као што је случај са четвртом фантазијом о Дебелој дами). Међутим, непрестани упливи стварног и имагинарног доносе очекивани резултат: у једном тренутку долази до њиховог поистовећивања. Готски романи које Џоун испрва пише у циљу стицања лаке зараде, временом постају путовање „с оне стране огледала“ у нерасветљена подручја њене психе, јер она почиње да се уживљава у њихове сценарије кроз идентификацију са готским хероинама. У лавиринтном простору се непрестано суочавају и сједињују стварни и фиктивни ликови (Џоун са Фелишом, Шарлот, Пенелопом и Самантом, Џоун са Дебелом дамом и Луиз Делакур, као и Артур са Редмондом). Замена идентитета резултира Џоунином немогућношћу да разлучи стварност од фикције. Стварни и фиктивни свет постају једно, а када се догађаји из стварности поклопе са догађајима у готским романима (ухођење, сцена Џоуниног аутоматског писања једнака је Пенелопином покушају хипнозе уз помоћ огледала, Џоунино неверство које је представљено сложеним односом између Фелише, Редмонда и Шарлот, равнодушност коју Артур испољава према Џоун слична је оној коју Редмонд испољава према Фелиши, и тако редом).

Шерил Грејс дефинише *Госпу Пророчицу* као „анти-комедију“ или „анти-готску причу“ (Grace 1980: 111). Роман је пародија готске књижевности, али и пример готског романа. Он обилује интертексуалним алузијама на филмове из шездесетих година прошлог века (славна глумица Џоун Крафорд у филму *Милдред Пирс*)<sup>71</sup>, на викторијанску сензационалистичку књижевност и на популарне готске љубавне романе. Етвудова користи ове алузије као огледало савремене културе и друштва залуђеног медијима. Опседнута културолошким детаљима, главна јунакиња показује извесну вештину у настојању да се носи са популарном културом и савременим трендовима. Истовремено, кинематографски елементи у роману указују на њену дистанцираност од стварног живота и

---

<sup>71</sup> Џоун Крафорд тумачи лик преварене и остављене жене која не успева да успостави присан однос са размаженом кћерком.

фасцинираност фикцијом, што најбоље илуструје њена одлука да почне са писањем научне фантастике усмерене ка будућности, која је не обавезује толико као прошлост.

Роман *Живот пре човека*, којим смо се бавили у трећем поглављу ове дисертације, усредсређен је на другу врсту интрасветовних путовања: психолошка путовања његових протагонисткиња. Креативна моћ имагинације је тема и овог романа, с тим што се уметност, која је у *Госпи Пророчици* изражена кроз романе и поезију, овде поистовећује са животом (уметност живљења и опстанка). Анализа фиктивних и стварних ентитета у овом роману доноси нешто другачије резултате. Џоун је „непоправљива романтичарка“, која мора да балансира између фикције и стварности да би опстала, и која држи стварност под контролом посредством фикције. Она се ни у једном тренутку не одриче фиктивног у корист стварног. Код ње фиктивни и стварни свет морају постојати паралелно да би из једног лакше могла прећи у други. Међутим, код протагонисткиње романа *Живот пре човека*, Леше, фиктивни свет постоји да би се стварност држала под контролом, а борба између ова два света завршава се доминацијом разума и стварног над фиктивним. Док главна јунакиња претходног романа све дубље бежи у фантазију под притисцима стварног живота, хероина овог романа ради супротно: она у потпуности одбацује фантазије. Елизабет, његова друга хероина, пак, успева да успостави равнотежу између ова два света тако што их успешно разграничава, истовремено увиђајући и поштујући њихову блискост. Елизабет зна колико је опасно и лако склизнути у један од њих, и покушава да што више буде заокупљена практичним стварима у стварности. С друге стране, она не жели да одбаци оптимистичку илузију о томе да „негде другде“ постоји идеални свет у коме би желела да живи и тако успешно балансира између ова два света.

Идентификацијом главних протагонисткиња *Живота пре човека* са фиктивним хероинама Баумовог и Кероловог текста и премештањем фикционалних ентитета из једног у други свет, долази до преплитања стварности и фикције и појаве више паралелних фиктивних светова у роману Етвудове. Наиме, транссветовни идентитет успостављен је између Леше и Керолове Алисе, као и између Елизабет и Баумове Дороти. Фиктивно језеро Гладис из Дојловог *Изгубљеног света* и лик професор Самерлија премештају се у *Лешленд*, а црне

рупе којима је симболично приказано стање Елизабетине свести појављују се у виду стварних црних рупа на зиду планетаријума током приказа краткометражног филма о космичким катастрофама. Стварни свет текста (Торонто Етвудове) постоји паралелно са фиктивним светом Дојла (*Изгубљени свет*), Керола (*Алиса у земљи чуда*), Баума (*Чаробњак из Оза*), Леше (*Лешленд*) и Елизабет (свет „црних рупа“ и свет *Чаробњака из Оза*).

Џоунине фантазије се углавном могу окарактерисати као позитивне. Оне чиње њен живот динамичнијим и занимљивијим, помоћу њих се њен идентитет усложњава, при чему долази до суочавања са оним аспектима личности за које није знала да постоје. Исто тако, упливи имагинарног у стварни свет помажу јој да се суочи са прошлошћу и реши неке нерасветљене породичне односе. Они распламсавају њену машту и креативност, а као резултат тога настају бројни готски романи и збирка поезије. Лешине фантазије су ескапистичке. Оне представљају алтернативу стварног света и омогућују њеној имагинацији да се неометано развија. Лешин свет праисторије, који представља живописно и егзотично место насељено разним врстама диносауруса из доба Јуре (*Лешленд*), супротстављен је стварном свету, који она доживљава као безличан, досадан и непријатељски настројен (Торонто двадесетог века).

Сврха замишљене територије је да помири сиву стварност са маштањима о томе како би она желела да та стварност изгледа. Најпре, ментална путовања која Леша предузима указују на њено осећање изопштености и жеље да се дистанцира од свих односа у стварном свету. Она служе као уточиште од досаде, непријатности друштвеног живота и немогућности да се прилагоди средини у којој живи. Она жели да се дистанцира од подразумеване стварности и обезбеди себи могућност да изабере ону која јој највише одговара, те се уместо сиво-браон стегосауруса које постулирају научници опредељује за „металик сиви са црвеним и жутиим тачкама“ (Atwood 1998: 13). Као Џоун, Леша испрва прави јасну дистинкцију између стварног и фиктивног света, али временом долази до њиховог изједначавања, које је последица њене реакције на догађаје у стварности. Међутим, такав сценарио је код Леше кратког века, јер под све јачим притисцима стварног живота њене фантазије бивају све блеђе док коначно не нестану. Као код Џоун и њених фантазија о Дебелој дами, промене у Лешиним фантазијама о



диносаурусима последица су промена у њеној перспективи. Најпре, под притиском стварности, њене фантазије постају све агресивније. Од невиног описа стегосауруса који мирно пасе (равнодушност и учмали стварни живот без дешавања), прелази се на опис опасног горгосауруса спремног да нападне (нетрпељивост према Вилијему у стварном свету због тога што са дозом хумора прихвата нека њена размишљања изражена је тиме што она премешта Вилијема и себе у свет праисторије, у коме су они препуштени на милост и немилост овом прождрљивом бићу). Међутим, следећа фантазија постаје још агресивнија. У њој опасни деинонихус, њен омиљени диносаурус, канцом распара утробу свог плена (у стварности, она примећује да је наступила промена у њеном односу према Вилијему, кога замењује диносаурусом који „још увек није схватио да је у погрешном добу“). Напослетку, агресивне фантазије замењене су фантазијама о изумирању врста (последица још јачег притиска стварности; њен однос са Нејтом се усложњава и она почиње да размишља о сопственом потомству). У једном тренутку, њене фантазије о диносаурусима бивају замењене негативним фантазијама које наликују Елизабетиним црним рупама. Наиме, када увиди бесмисленост својих покушаја да оживи Мезозоик и његове диносаурусе, и када схвати да јој је опстанак доведен у питање (трудноћа), она на трен помишља да се убије. Али, уместо тога, одлучује да роди. У стварном свету, трудноћа (уплив стварног у фиктивно) иницира промене у њеној перспективи (став према Елизабет, Вилијему, Нејту и његовој деци) и ослобођење од фантазија.

Елизабетина дневна сањарења заузимају неку врсту међупростора који је представљен амбисом у облику црних рупа и фиктивним светом *Чаробњак из Оза*. Негативне фантазије, које има нарочито након самоубиства љубавника, делују аутодеструктивно. Под притиском стварног живота, прети јој опасност да склизне у црни вакуум. Она губи осећај за додир и не може да успостави присни однос са ћеркама и супругом. Црне рупе које почињу да се појављују у пукотинама на плафону прете да је „увуку у себе“. Међутим, она временом открива стратегију помоћу које успева да се избори са тешким тренуцима у животу: књига коју је као мала читала, *Чаробњак из Оза*, помаже јој да стресне догађаје у стварности посматра као бајку. До уплива имагинарног у стварни свет у највећој мери долази приликом њених посета тетке Мјуриел, која је на самрти у

болници. Елизабет стварним особама почиње да додељује улоге фиктивних ликова: тетка Мјуриел је Зла Вештица са Запада, њена мајка је Глинда Добра Вештица, док је она Дороти (Atwood 1998: 148). Окретање фиктивном свету оцењује се као позитиван чин, јер овом стратегијом она успева да умањи анксиозност коју осећа и лакше прихвати смрт особе која је обележила њено детињство и каснију фазу живота. Упливом имагинарног у стварни свет започиње њена магична трансформација: она покушава да пронађе нешто добро у особама које су је повредиле, проналази у себи осећање самилости и потребу за остваривањем присности са блиским особама. До равнотеже између стварног и фиктивног долази у последњој сцени, док посматра уметничку слику на којој је представљен идилични живот једне сеоске заједнице у Кини. Елизабет је свесна илузорних осећања које један овакав свет који постоји „негде другде“ побуђује, јер зна да „рај не постоји” (Atwood 1998: 350-351), али не жели да се одрекне вере у његово постојање јер зна да је он неопходан за опстанак. „Само помоћу света који смо замислили можемо судити о свету који имамо“, каже Маргарет Етвуд (Atwood 1982: 333).

Елизабет и Леш деле заједнички осећај према границама стварних и фиктивних светова, а као место преплитања ових граница узима се Краљевски музеј Онтарија. Музеј отвара њихове замишљене просторе чије димензије превазилазе димензије музеја. Он је одскочна даска за *Лешленд* и Елизабетин идеални свет сеоске заједнице у Кини. Лешина приповест бележи најегзотичније излете у праисторију онда када се она у стварности налази у музеју, али исто тако она у музеју увиђа да треба да се одрекне фиктивног света. Код Леше долази до препознавања осећања самилости и потребе за опроштајем као последица уплива стварног у имагинарни свет, а код Елизабет је ситуација обрнута. Лешино одбацивање фантазија оцењује се као позитиван чин, јер су њена бекства од стварности инхибиторни подухвати. Елизабет одбацује негативне фантазије о црним рупама, које нису алтернатива већ додатак стварности, али прихвата позитивне фантазије о постојању идеалног света „негде тамо“ (Atwood 1998: 351), јер схвата да су оне неопходне за њено психичко здравље и нормално функционисање у стварности.

Протагонисткиња романа *Телесна повреда* Рени Вилфорд такође показује склоност да стварност замени фикцијом. Попут Џоун Фостер, она предузима стварно (напушта Торонто и одлази на једно карибско острво), психолошко (кроз снове, имагинацију и фантазије) и текстуално путовање (кроз новинске текстове које пише). Као што је случај са Џоун, Ренин доживљај стварности разликује се од објективне стварности (стварног света текста). Она осећа потребу за уживљавањем у клиширане љубавне романе (покушај остваривања традиционалне љубавне приче са Џејком, Данијелом и Полом тако што их претвара у готске хероје) и детективске романе у којима она треба да разреши мистерију: ко је мушкарац с конопцем у њеном стану? Ко још зна за кутију? Ко је убио доктора Миноуа? Ко је Пол, убица или њен спаситељ? Новински текстови о туристичким трендовима и животним стиливима које пише подсећају на Џоунине историјске готске романе јер се баве површинама. Фикција служи као алтератива досадној стварности, али и као бекство од стварности због страха од преузимања одговорности над властитим животом (паралела између Рени и Леше).

Такође, за Рени је фикција и средство за којим она посеже кад стварност прети да угрози њен опстанак и безбедност. Када се Рени суочава са опасношћу у свом стану у Торонту (избегнут је физички напад), она се присећа детективске игре „Клудо“ и покушава да ублажи стварност тако што је фикционализује. Слично се дешава и када се нађе на острву захваћеном политичком кризом која резултира крвавим протестима и обрачунима на улицама, у које она бива уплетена. Рени упорно покушава да убеди себе да су застрашујући догађаји на острву само фикција, те често понавља да се налази у неком „дугоразредном филму“ (Etvud 2002: 148) и очекује да неко „промени канал“ (Etvud 2002: 244). Рени успева да сачува своје психичко здравље и стабилност тако што непрестано уверава себе да је Торонто стварни свет, а острво на коме се налази фиктивни. Паралелно постојање два света бива онемогућено онда када Рени, суочена са суровим догађајима на острву, почиње да доводи у питање постојање Торонта (Etvud 2002: 247). Као Леша, она схвата да је подухват предузимања бекства од стварности контрадикторан, јер је не удаљава од стварности већ јој помаже да се суочи са њом. Док Џоун под притиском стварности бежи дубље у фикцију (готске љубиће замењује научном фантастиком), Рени се од „експерта за површине“

(Etvud 2002: 20) преображава у правог „репортера“ (Etvud 2002: 283), јер су се блиски сусрети са смрћу у стварности одразили на њену фикцију: она почиње да сумња у своју способност успешног писања о површинама. На последњим страницама романа, острво које је покушавала да доживи као фикцију (крими-роман) постаје њена стварност, док је Торонто само фантазија којој она тежи. За разлику од Леше, она не жели да се ослободи своје фантазије јер је, као и Елизабет, свесна да је фантазија о бољем свету „негде тамо“ неопходна за њен опстанак. У затвору, она свесно прибегава фикцији као стратегији опстанка, упоређујући свој живот са књигом чије су странице празне од шездесет треће стране, када главни лик пада са литице (Atwood 1998: 254). Она не одустаје од фантазирања и покушаја да замагли стварност, те последње странице романа са отвореним крајем указују на нарушену конвенцију трилера, нудећи неколико верзија стварности,<sup>72</sup> које генерише реченица: „Ево шта ће се десити“ (Etvud 2002: 276).

Код Илејн Ризли, протагонисткиње *Мачјег ока*, рефлектујућа површина (стакло, вода, огледало) функционише као симбол границе између фикције и стварности. Она симболизује врата која воде јунакињу у фиктивни свет, који постоји паралелно са стварним светом текста и представља место на коме долази до усложњавања јунакињиног идентитета<sup>73</sup>. Као што списатељица Џоун Фостер уз помоћ огледала истовремено улази у лавиринтни простор свог историјског готског романа, али и у просторе своје психе, при чему се у лавиринту суочава и

<sup>72</sup> Идеја о постојању неколико верзија стварности, од којих је свака подједнако легитимна даље је разрађена у дистопијском роману Етвудове, *Слушкињина прича* (1985), као и у *Алијас Грејс* (1996), роману којим смо се бавили у последњем поглављу ове дисертације. Нерасветљена судбина јунакиње и неизвесан крајњи исход романа тема су *Слушкињине приче*. Главна јунакиња Фредовица прибегава стратегији опстанка у тоталитарном режиму фиктивне републике Галад путем манипулисања речима, тј. језиком, односно, причањем приче коју жели да исприча: „То сам измислила. Није се тако десило. Ево шта се десило“ (Atwood 1999: 301), или: „Није се ни тако десило“ (Atwood 1999: 303); „Дакле, ово је прича“ (Atwood 1999: 308); „Ево како иде“ (Atwood 1999: 309). У наредном роману Етвудове, *Алијас Грејс*, јунакиња Грејс Маркс је у потпуности свесна чињенице да јој прибегавање овој стратегији може обезбедити слободу и опстанак. Грејс изванредно манипулише речима и причом: „Шта да кажем доктору Џордану о том дану?“ (Atvud 2006: 284); „Могла бих му рећи ово: [...]“ (Atvud 2006: 339); „То ћу испричати доктору Џордану, јер он воли да слуша такве ствари и увек их записује“ (Atvud 2006: 341). Такође, када размишља о себи, Грејс користи језик и дискурс романтичних приповести, посебно језик прозе Волтера Скота (*Госпа са језера*) (Atvud 2006: 327, 329).

<sup>73</sup> Протагонисткиња Грејс Маркс се у једном тренутку дотиче питања идентитета и његовог усложњавања, доводећи га у везу са стакленом површином и цитирајући стих из Библије који каже: „Тако сад видимо као кроз стакло, у загометки, а онда ћемо лицем к лицу. Ако видимо лицем к лицу, то значи да се гледају двоје“ (Atvud 2006: 366).

идентификује са фиктивним и стварним особама, тако и сликарка Илејн Ризли успева да закорачи у фиктивни свет и суочи се са својим траумама из детињства кроз различите приказе рефлектујућих површина на својим сликама. Као и главне јунакиње романа *Госпа Пророчица* и *Телесна повреда*, Илејн предузима стварно путовање да би побегла од стварности која је притиска (напушта Торонто и одлази у канадску покрајину Британску Колумбију). Као Џоун, Леша, Елизабет и Рени, она предузима ментално путовање ( снови, визије, склоност ка фантазирању) и путовање кроз слике које ствара (Џоунино и Ренино текстуално путовање). Као и Грејс Маркс, она се служи бројним стратегијама у циљу очувања и заштите своје личности (онесвешћује се да би избегла неку непријатност/наредбу другарица).

Џоунине фантазије о Дебелој дами, које се на крају претварају у песму о трострукој богињи „Госпи Пророчици“, у *Мачјем оку* су замењене Илејниним фантазијама о Девици Марији, које главна јунакиња оваплоћује на уметничкој слици „Јединствена теорија поља“. У оба случаја, јунакиње се ослобађају фантазија тако што демистификују симболе кроз које су оне изражене. Обе хероине затичу ове женске фигуре у мрачним просторима – лавиринту/јарузи. Ове женске фигуре су симбол уметничке визије и инспирације. Оне помажу јунакињама да се суоче са својим страховима и превазиђу трауме из детињства. Најважнији симболи изражени су кроз рефлектујуће површине (огледало, вода, стакло), које су у оба случаја одскачна даска за пут у имагинарно, јер помоћу њих јунакиње успостављају везу са музама у виду божанских женских фигура, али истовремено представљају спону између стварности и света маште јунакиња изражену кроз уметност. Огледала Џоуниног живота су њена проза и поезија, а Илејниног уметничке слике. У лавиринтном простору с оне стране огледала, Џоун среће женске фигуре које постоје у стварном свету текста, док Илејн у јарузи и хладној води проналази своју Девицу Марију, која у руци држи ужарени грумен стакла (мачје око), који она даље претаче у различите симболе на својим сликама (у средишту аутопортрета „Мачје око“ налази се стакло конвексног облика у коме се огледају њена коса на темену и три мале женске фигуре које постоје у стварном свету текста). Уласком у фиктивни свет (било кроз троструко огледало на ноћном сточићу окружено свећама или стварањем слика са мотивом анаморфног

огледала), уметничка визија се интензивира, док се двојност између стварности и маште превазилази. Да би се постигла равнотежа између стварног и имагинарног и да би се сложена личност јунакиње што боље дефинисала, потребно је да јунакиње интегришу особе пројектоване на слици/у лавиринту/у песми/у роману. Корделија/Грејс/Керол/госпођа Смит на Илејниним сликама је Фелиша/Пенелопа/Саманта/Луиз Делакур./тетка Лу/Дебела дама у лавиринту Џоуниног романа. У Џоунином роману и на Илејниној слици долази до удвајања хероине и антихероине (Џоун-Фелиша, Илејн-Корделија). Једино се у својим фиктивним световима ове јунакиње суочавају са стварношћу и стичу потпуније увиде у свет око себе и у себи јер се једино премештањем у паралелни свет иницирају промене у њиховим перспективама.

У критичком есеју „Слепило и опстанак у највећим романима Маргарет Етвуд“ („Blindness and Survival in Margaret Atwood’s major novels“), Шерон Р. Вилсон истиче да роман *Мачје око* указује на проблеме перцепције и перспективе, и да посебну пажњу треба посветити мотиву визије. Наиме, Вилсонова наводи да читаоци доживљавају „бар осам врста субјективне стварности“: „Илејнина „пасивна“ визија, њена микроскопска визија, њена перцепција визије других људи, ништавило „лошег периода“ које она заборавља, визија мачјег ока, визија Девице Марије, „туристичка визија“ и бајковита обновљена визија себе саме, других и целог света“ (Wilson 2006: 182).

Анаморфна огледала која представљају врата за улазак у имагинарно симболично представљају сопствене одразе јунакиња и њихову субјективну и уметничку моћ визије. Она ефектније представљају сложеност уметникове личности. Мачје око као Треће око указује на алтернативне верзије виђења. Илејн користи визионарску моћ Трећег ока да развије свој уметнички поглед на свет. Сlike су уметнички приказ њене стварности, односно, огледало њене уметности и живота. Све спољашње интерпретације само су слојеви око аутобиографских елемената Илејн Ризли (и у извесној мери Маргарет Етвуд) који су је надахнули да ствара (аутобиографска фикција), као што су бројни извори из којих сазнајемо о животу историјске Грејс Маркс само слојеви око њене стварне и фиктивне животне приче који су преточени у роман Етвудове (историографска метафикција). Различите интерпретације како Илејниних слика тако и Грејсиних

јорганских прекривача указују на релативност историје и чињеница, као и на неминовно сажимање како фиктивних тако и стварних елемената у представљању нечије животне приче.

Негативне мисли и осећања које код сликарке изазивају сећања на поједине женске особе из њеног детињства Илејн изражава кроз серију слика о госпођи Смит, на којима је она представљена у компромитујућим позама (Atvud 2002: 58, 82, 168, 318, 368). Сlike су нека врста Илејнине освете Грејсиној мајци, као што су и размишљања о Корделији у којима је она у челичним плућима (Atvud 2002: 14-15) или снови у којима она умире (326) нека врста казне коју Илејн жели да додели особама које су оставиле негативан траг у њеном животу. Као последица гомилања негативних осећања и немогућности да их трансформише и преусмери на нешто корисно и креативно, код Илејн се најпре јављају суицидне мисли (147), које кулминирају покушајем самоубиства (339). Међутим, она успева да се ослободи свих негативних фантазија и суицидних мисли кроз сликање. Иако испрва слике доживљава као резултат мржње и освете, Илејн касније почиње да се огледа у очима својих „мучитељки“ које је насликала, и на тај начин почиње да схвата праве узроке њиховог понашања. Путовања у имагинарно помажу Илејн да оплемени своју стварност. Она успева да успостави равнотежу са светом маште кроз уметност, као што то полази за руком и Џоун. Оно што у највећој мери повезује овај роман са *Госпом Пророчицом* као „романом о уметници“ управо је могућност прелажења граница између фикције и стварности, живота и смрти, прошлости и садашњости.

Грејс Маркс је још једна у низу протагонисткиња Етвудове којој полази за руком да кроз уметност приповедања и прављења јоргана, чије традиционалне дезене прилагођава сопственом сензибилитету, уједини фикцију и стварност. Дезени прате наративну структуру како Грејсине приповести тако и романа Етвудове. Преплитање фиктивног и стварног Етвудова најпре представља кроз опречне описе лика Грејс Маркс у штампи и контрадикторне импресије које су људи који су је познавали имали о њој. Склоност ка интермедијарним стањима (потпуна или делимична амнезија, лудило, повремени губитак свести, хипноза, месмеризам, снови, ноћне море, халуцинације, сомнабулизам) повезује Грејс са протагонисткињама претходних романа Етвудове. Као најбољи показатељ

непостојања граница између фикције и стварности издвојили смо тридесет и треће, четрдесет и треће и четресет и осмо поглавље романа: истинитост епизоде у којој Грејс покушава да реконструише злочин описујући га као догађај који припада како подручју јаве тако и поручју сна доведена је у питање када се она, не дуго након тога, поверава читаоцима и открива шта ће „испричати доктору Џордану“ (Atvud 2006: 284, 341) , док се као врхунац преплитања имагинарног и стварног издваја епизода са хипнозом, током које Грејсино тело наводно запоседа дух покојне Мери Витни. Кроз бројне историјске и фиктивне епиграфе, али и историјске и фиктивне личности, Етвудова пружа увид у паралелно постојање историје и фикције у роману.

Делови из Грејсиног стварног живота представљени су као производ сна и обратно, као што је случај са протагонисткињом *Телесне повреде* Рени, која не престаје да стварност на политички нестабилном подручју доживљава као фикцију. Елементи детективног романа и покушај да се реши мистерија о томе ко је незнацац „с конопцем“ (Etvud 2002: 35) и „ко још зна за кутију“ (Etvud 2002: 149) у *Телесној повреди* налазе се и у основи романа *Алијас Грејс*: шта се, заправо, десило на дан двоструког убиства и да ли је Грејс злочинка? У оба случаја, на читаоцима остаје да реше мистерију. У приповести Грејс Маркс постоји могућност да су истина и одговор на то питање скривени и од саме јунакиње, узимајући у обзир њено ментално стање. Ипак, треба бити уздржан кад је реч о изношењу коначног става о њеном менталном здрављу, јер она не престаје да балансира између луде жене и некога ко се тако понаша да би себи обезбедио боље услове живота.

Поред елемената детективног романа, *Алијас Грејс* обилује готским елементима (демонско поседнуће, мистерије, губљење разума), што указује на повезаност овог романа са *Госпом Пророчицом*, *Мачјим оком* (готски елементи су приказани кроз злокобне дечје игре у рупи ископаној у Корделијином дворишту и сцену на гробљу, помоћу које се Илејн свети другарици) и *Телесном повредом* (затворска ћелија као потенцијално место на коме се Рени налази док прича своју причу подсећа на клиширане приче о готском заточеништву).

Елементи викторијанске готске мелодраме, односно, постојања подељене личности коју уходи мрачна друга страна су у највећој мери присутни у првом и



последњем роману Етвудове који су анализирани у овој дисертацији. Наиме, протагонисткиње које су сукобу са сопственим унутрашњим бићем имају „двојни глас“, који ауторка први пут развија у збирци поезије *Дневници Сузана Муди* (1970). У *Госпи Пророчици* двојни глас највише долази до изражаја у Џоуниној фикцији, јер се она поистовећује са антихероинама својих историјских готских романа (Џоун-Фелиша)<sup>74</sup>. У *Алијас Грејс* двојни глас испољава се кроз Грејсину покојну пријатељицу Мери Витни, чији дух захтева од Грејс да га „пусти унутра“ (Atvud 2006: 175). Фелиша и Мери Витни сматрају се одговорним за све негативне ствари које се у стварном свету текста приписују јунакињама (Џоунино неверство Артуру, Грејсин двоструки злочин). Исто тако, јунакиња Илејн Ризли има своју двојницу у Корделији. Корделија представља све оно што је страно карактеру јунакиње, али и скривено или друштвено неприхватљиво (аутопортрет „Половина лица“ најбоље илуструје симболику односа јунакиње и њене двојнице)<sup>75</sup>.

Грејс Маркс показује највише сличности са списатељицом Џоун Фостер. Пре свега, обе јунакиње су склоне преузимању вишеструких идентитета<sup>76</sup>. Обе су уметнице које кроз своју креативност, која се огледа у писању историјских готских романа и прављењу јоргана, успевају да успоставе равнотержу између света маште и стварности. Џоун и Грејс показују изванредне глумачке способности, обе имају живахну машту и обе су склоне разним врстама обмана. Обе јунакиње се идентификују са Госпом с језера Волтера Скота, односно, Госпом од Шалота Алфреда Тенисона. Попут Тенисонове, Госпе која подсећа на Рапунзел заробљену у кули, романтична Џоун Фостер у изнајмљеном стану у Теремоту чезне за својим витезом сер Ланселотом у пуном оклопу и сјају, који ће

---

<sup>74</sup> Замена улога хероине и антихероине јавља се у *Мачјем оку* када Илејн и Корделија замене места жртве и мучитељке. Оне постају „две стране истог новчића“.

<sup>75</sup> Корделија није први женски лик у романима Етвудове који има потребу да манипулацијама и потчињавањем показује и утврђује своју моћ над другим женским ликовима у роману. Пре ње је то била Серена Џој, Заповедникова супруга из *Слушкињине приче*, роману који претходи *Мачјем оку*. Корделијине следбенице су Зинија из *Крадљивице невесте* (која је све супротно од колегиница са факултета Тони, Роз и Карис) и Ненси Монтгомери, домаћица и љубавница господина Кинира из *Алијас Грејс*. Мотив двојника или Doppelgänger-а се, поред поменутих романа Етвудове, може уочити и у роману *Слепи убица*.

<sup>76</sup> Треба имати у виду чињеницу да сам наслов романа (*Алијас Грејс*) указује како на постојање многобројних идентитета јунакиње (Грејс у улози жртве, убице, луде жене, светице, Шехерезаде, музе доктора Џордана, романтичне викторијанске хероине) тако и на одсуство њеног стварног идентитета (стварни женски глас, попут истините приче из прошлости, остаје заувек скривен).

доћи по њу и избавити је. Попут Рени, она безуспешно покушава да све мушкарце које постоје у њеном животу претвори у конвенционалне готске хероје и њене потенцијалне спаситеље. За разлику од њих две, неромантична и практична Грејс превазилази оквире понашања традиционалне даме у невољи. Она је неконвенционалан женски лик који кроји и обликује своју судбину тако што самовољно одлучује шта ће да открије о себи. Грејс не допушта доктору Џордану да преузме улогу њеног спаситеља или чувара њене животне приче. Она је суверена власница својих нетрадиционалних дезена на јорганима, као што је Илејн Ризли једина особа која има кључ за тумачење својих уметничких слика. Варијације у традиционалном дезену „Рајско дрво“ се могу схватити као субјективна реконструкција Грејсине животне приповести. Делови Ненсине, Мерине и Грејсине одеће ушивени на јоргану могу се односити на оне делове личности које Грејс жели да интегрише, као што Корделија, Грејс и Керол у позадини Илејниног аутопортрета „Мачје око“ чине неизоставни део сликаркине личности.

У *Гости Пророчици*, лавиринт се користи као приповедна техника којом се усложњава Џоунин идентитет. Суштина јунакињине личности открива се тако што читалац пролази кроз све оне лавиринте кроз које пролази Џоун у потрази за својим примарним идентитетом. Грејсина приповест се може окарактерисати као својеврстан лавиринт кроз који се читалац, у улози детектива, несигурно креће у покушају да реши мистерију двоструког убиства и допре до суштине Грејсине загонетне личности.

Од свих протагонисткиња Етвудове чији је однос према фикцији и стварности анализиран у овој дисертацији, Џоун Фостер и Грејс Маркс у највећој мери прибегавају стратегији прихватања улога које им је друштво наменило и стварања бројних идентитета. Поред наметнутих идентитета које јунакиње прихватају али и одбацују, у зависности од ситуације у којој се налазе, оне покушавају саме да створе свој идентитет, и тај процес (ре)конструисања идентитета никада се не завршава. Унутрашње пројекције једне индивидуе најбоље илуструју њено поимање стварности и односа према одређеним културолошким нормама. Идеју да је личност вишеструка и фрагментарна конструкција најбоље илуструје роман *Мачје око*, у коме јунакиња Илејн,

дефинишући појам личности, каже да „никада не постоји само једна, ни код кога“ (Atvud 2002: 13). У *Алијас Грејс* Етвудова разматра питање да ли уопште постоји један „прави“ идентитет, или је оно што називамо идентитетом „закрпа“ коју чине различита виђења једне исте особе.

Све протагонисткиње одабраних романа несвесно потискују сећања, односно, трауматичне догађаје из детињства, недостатак родитељске (мајчинске) љубави и подршке, болест, смрт блиске особе. Џоун Фостер, Рени Вилфорд, Илејн Ризли, и Грејс Маркс прихватају своју трауму као део свог идентитета уз помоћ своје уметности. Захваљујући уметности, стварни живот се трансформише и поново осмишљава унутар фиктивних простора прозе (Џоун и Рени), сликарског платна (Илејн) или јорганског дезена (Грејс). Јунакиње се ослобађају улоге објекта и постају креативни субјекти. Својим приповедањем, Грејс Маркс успева да пружи или задржи за себе различите информације, и тако обликује причу како јој одговара. Исто тако, њој полази за руком да од различитих фрагмената изведе дезен који одступа од традиционалног и који има, поред општеприхваћеног, и скривено значење, као што слике Илејн Ризли, која, путем приповедања своје животне приче, прихвата своја потиснута сећања и тиме потиснуте аспекте своје личности, имају једно значење за јавност и публику, али и друго значење за саму ауторку. Џоун Фостер се суочава са својим траумама и разрешава конфликте са блиским особама тако што сама постаје протагонисткиња сопствених романа. Рени Вилфорд постаје креативни субјект оног тренутка кад сурову стварност на острву замени фикцијом, односно, када почне да се понаша као јунакиња неког другоразредног филма или детективног романа у коме мора да пронађе решење мистерије. Насупрот томе, Леша Грин се ослобађа улоге објекта окретањем ка једној другачијој врсти уметности – уметности стварања новог живота (кроз трудноћу). Наиме, њено суочавање са фантазијама резултира потпуним отржењем од њих и прихватањем живота онаквог какав он јесте. Њена ривалка Елизабет Шенхоф заузима сличан став према животу, али се не одриче маште, односно, имагинарног света који постоји „тамо негде“, јер схвата да је човеку потребна доза фикције да би успео да се одржи на рубу амбиса и црних рупа које непрестано прете да га увуку у себе.

Стваралаштво Маргарет Етвуд представља сведочанство о разноврсности и богатству њеног талента и књижевног умећа. Оно је једна кохерентна и сложена целина, која се не може сврстати ни у један засебан контекст а да се не наруши његова деликатност. Културолошке и родне студије могу представљати једно могуће одређење, али свакако не и једино. Етвудова се бави феминистичким питањима и питањима рода, друштвеним митовима оба пола, представљањем фантазија које мушкарци имају о женама, представљањем женског тела у прози, популарној култури и порнографији, питањем друштвено-економског експлоатисања жена, као и утврђивањем позиције жене у савременом свету. Етвудова испитује и културолошки значај писања и етичку одговорност писца (нарочито жене писца) у потрошачком друштву. Канадски национални идентитет је честа тема њеног опуса, посебно односи Канаде са Сједињеним Америчким Државама и остатком света, канадска колонијална неутралност и канадска историја са постмодернистичког становишта. Кроз своја дела она упозорава на могућност отуђења човека од природе бавећи се еколошким питањима, нарочито канадском дивљом природом. Нарочито су интересантни начини на које Етвудова испитује поузданост и доследност тумачења историјских догађаја, догађаја из даље и ближе прошлости, као и односе између фикције и стварности. Проблеми перцепције и перспективе, слепило, уметничка моћ визије и емотивно сазревање уметника присутни су како у прози тако и у поезији Маргарет Етвуд. Фрагментарност, ре(конструисање) и усложњавање идентитета неизоставна је димензија ауторкиног опуса. Међутим, таленат и ширина коју ова списатељица непрестано показује кроз своју уметност довољно су велики да омогуће још једно одређење њеног стваралаштва. Фикционални светови које она ствара отварају нове перспективе у тумачењу њених дела, уз ослањање на теорију могућих светова. Паралелни/алтернативни светови који настају као последица сложеног односа који главне јунакиње имају према стварности могу функционисати у фикционалном универзуму Етвудове, и служе као сведочанство да су границе између фикције и стварности, уметности и живота, прошлости и будућности у непрестаном дијалогу са човеком и његовим унутрашњим бићем.

## ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА

Atwood, Margaret (1969), *The Edible Woman*, Toronto, McClelland & Stewart Ltd.

Atwood Margaret (1972), *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, Anansi.

Atwood, Margaret (1976), *Lady Oracle*, Toronto, McClelland & Stewart Ltd.

Atwood, Margaret (1981), *True Stories*, New York, Simon & Schuster.

Atwood, Margaret (1982), *Second Words: Selected Critical Prose*, Toronto, Anansi.

Atwood Margaret (1989), *The Cat's Eye*, Toronto, Seal Books, McClelland – Bantam, Inc.

Atwood, Margaret (1994), *Murder in the Dark*, London, Virago Press.

Atwood, Margaret (1997), *Good Bones*, Toronto, McClelland & Stewart Ltd.

Atwood, Margaret (1998), *Life Before Man*, New York, Anchor Books, Random House.

Atwood, Margaret (1998), *Bluebeard's Egg*. New York, Anchor Books, Random House.

Atwood, Margaret (1999), *The Handmaid's Tale*, Toronto, McClelland & Stewart.

Atwood, Margaret (2002), *Alias Grace*, London, Virago Press.

Atvud, Margaret (2002), *Mačje oko* (prevela Maja Kaluđerović), Beograd, Laguna.

Etvud, Margaret (2002), *Telesna povreda* (preveo David Albahari), Beograd, „Filip Višnjić“.

Atwood, Margaret (2003), *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*, London, Virago Press.

Atvud, Margaret (2005), *Penelopijada* (prevela Bojana Vujin), Beograd, Geopoetika.

Atwood, Margaret (2005), „In Search of Alias Grace: On Writing Canadian Historical Fiction“, *Curious Pursuits: Occasional Writing, 1970 – 2005*, London, Virago.

Atvud, Margaret (2006), *Alijas Grejs* (prevela Aleksandra Čabraja), Beograd, Laguna.

Atwood, Margaret (2009), *The Blind Assassin*, London, Virago Press.

Atvud, Margaret (2009), *Moralni poremećaj* (prevela Aleksandra Čabraja), Beograd, Laguna.

## СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

Anderson, Linda R. (2001), *Autobiography: New Critical Idiom*, New York, Routledge.

Adams, Robert M. (1979), „Theories of Actuality“, у: Loux 1979, стр. 190-209.

Allèn, Sturc (1989), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium, 65*, Berlin, de Gruyter.

Ashe, Geoffrey (1985), *The Discovery of King Arthur*, Garden City, N. Y, Anchor/Doubleday.

Auerbach, Erich (2004), *Mimeza: prikaz zbilje u zapadnoevropskoj književnosti*, Zagreb, Hena.

Austen, Jane (1998), *Northanger Abbey*, Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd.

Austin, J. L. (1962), *How to Do Things with Word*, Cambridge, Harvard University Press.

Austin, J. L. (1970), *Philosophical Papers* 2<sup>nd</sup> ed., J. O. Urmson and G. J. Warnock (eds.), Oxford, Clarendon Press.

Austin, J. L. (1971), „Performative–Constative“, у: J. R. Searle (ed.), *The Philosophy of Language*, Oxford, Oxford University Press, стр. 13-22.

Bellamy, John G. (1985), *Robin Hood: An Historical Enequiry*, Bloomington, Indiana University Press.

Beran, Carol (1990), „The Canadian Mosaic: Functional Ethnicity in Margaret Atwood's *Life Before Man*“, y: *Essays on Canadian Writing* 41 (Summer 1990), стр. 59-73.

Bijelić, Tatjana (2012), *Matrilinijske relacije u prozi Margaret Atvud*, Banja Luka, Filološki fakultet.

Botting, Fred (1996), *Gothic*, London and New York, Routledge, стр. 1-20.

Bouson, Brooks J. (1993), *Brutal Choreographies: Oppositional Strategies and the Narrative Design in the Novels of Margaret Atwood*, Amherst, University of Massachusetts Press.

Bradley, Raymond, and Norman Swartz (1979), *Possible Worlds: An Introduction to Logic and Its Philosophy*, Oxford, Blackwell.

Brontë, Charlotte (2000), *Jane Eyre*, New York, Random House.

Cahn, Dudley D. (1994), *Conflict in Personal Relationships*, Hillsdale, N. J, Erlbaum.

Carroll, Lewis, (1916), *Alice in Wonderland: Alice's Adventures in Wonderland*, New York, Sam'l Gabriel Sons & Company.

Castro, Jan Garden (1988), „An Interview with Margaret Atwood 20 April 1983“, y: Kathryn VanSpanckeren and Jan Garden Castro (eds.), *Margaret Atwood: Vision and Forms*, Carbondale, Southern Illinois University Press, стр. 215-233.

Cerny, Catherine A. (1992), „Quilted Apparel and Gender Identity: An American Case Study“, y: Ruth Barnes and Joanne B. Eicher (eds.), *Dress and Gender: Making and Meaning in Cultural Contexts*, New York, Berg, стр. 106-120.

Cooke, Natalie (2004), *Margaret Atwood: A Critical Companion*, London, Greenwood Press.

Conroy, Mary (1976), *300 years of Canada's Quilts*, Toronto, Griffin House.

Cresswell, M. J. (1988), *Semantical Essays: Possible Worlds and Their Rivals*, Dordrecht, Kluwer.

Davey, Frank (1984), *Margaret Atwood: A Feminist Poetics*, Vancouver, Talonbooks.

Davidson, Arnold E. and Davidson, Cathy N. (1978), „Margaret Atwood's *Lady Oracle*: The Artist as Escapist and Seer“, y: *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, [S.l.], June 1978, ISSN 1718-7850, доступно на: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/7890/8947> датум приступања: 13. oktobar, 2016.

Davidson, Arnold E. and Cathy N. Davidson (1981), *The Art of Margaret Atwood: Essays in Criticism*, Ontario, Toronto, House of Anansi Press Limited.

Defoe, Daniel (1972), *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner*, ed. J. Donald Crowley, London, Oxford University Press.

Deutsch, Morton (1973), *The Resolution of Conflict: Constructive and Destructive Processes*, New Haven, Yale University Press.

Dickens, Charles (1985), *Little Dorrit*, ed. John Holloway, Harmondsworth, Penguin.

Doležel, Lubomir (1985), „Literary text, Its World and Its Style“, y: *Identity of the Literary Text*, Mario J. Valdes and Owen Miller (eds.), Toronto, University of Toronto Press, стр. 189-203.

Doležel, Lubomir (1997), „Mimezis i mogući svetovi“ (prevela B. Miladinov), y: *Reč: časopis za književnost i kulturu*, broj 30, стр. 74-83.

Doležel, Lubomir (1997), „Narativni svetovi“ (prevela B. Miladinov), y: *Reč: časopis za književnost i kulturu*, broj 30, стр. 83-87.

Doležel, Lubomir (2008), *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*, Beograd, Službeni glasnik.

Dostojevski, F. M. (1933), *Idiot* (preveo sa ruskog Jovan Maksimović), Beograd, Narodna Prosveta.



Ducrot, Oswald (1972), *Dire et ne pas dire: Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann.

Eco, Umberto (1994), *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge, Harvard University Press.

Ejchenbaum, Boris (1922), *Molodoj Tolstoj* [Young Tolstoy], Petersburg, Gržebin.

Evans, Gareth (1982), *The Varieties of Reference*, ed. John McDowell, Oxford, Clarendon Press.

Eliot, George (1994), *Middlemarch*, Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd.

Fand, Roxanne J. (1999), *The Dialogic Self: Reconstructing Subjectivity in Woolf, Lessing, and Atwood*, Selinsgrove, Susquehanna University Press.

Fee, Margaret (1993), *The Fat Lady Dances: Margaret Atwood's Lady Oracle*, Toronto, ECW Press.

Flaubert, Gustave (1994), *Madame Bovary*, Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd.

Frege, Gottlob (1969), „Über Sinn und Bedeutung“, у: *Funktion, Begriff, Bedeutung: Fünf logische Studien*, 3<sup>rd</sup> ed., Günther Patzig, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, стр. 40-65.

Фуко, Мишел (1997), *Надзирати и кажњавати: настанак затвора*, (превела с француског Ана А. Јовановић), Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil. (English trans. (of the portion „Discours du récit”) in *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin [Ithaca: Cornell University Press, 1980].)

Givner, Jessie (1992), „Names and Signatures in Margaret Atwood's *Cat's Eye* and *The Handmaid's Tale*“, у: *Canadian Literature* 133 Summer, стр. 58-75.

Grace, Sherill (1980), *Violent Duality: A Study of Margaret Atwood*, Montréal, Véhicule.

Grace, Sherill and Lorraine Weir (1983), *Margaret Atwood: Language, Text, and System*, Vancouver, University of British Columbia Press.

Green, Gayle (1988), „*Life Before Man: 'Can Anything Be Saved?'*“, y: Kathryn VanSpanckeren and Jan Garden Castro (eds.), *Margaret Atwood: Vision and Forms*, Carbondale, Southern Illinois University Press, ctp. 65-85.

Greimas, A. J. ([1979] 1989), „Basil Soup, or the Construction of an Object of Value“, y: Paul Perron and Frank H. Collins (eds.), *Paris School Semiotics*, London, Pinter, ctp. 139-159.

Hammond, Karla (1990), „Articulating the Mute“, y: Earl G. Ingersoll (ed.), *Margaret Atwood: Conversations*, Princeton, N. J, Ontario Review Press, ctp. 111.

Heintz, John (1979), „Reference and Inference in Fiction“, *Poetics* 8, ctp. 85-99.

Hellens, Franz (1967), *Le Fantastique reel*, Bruxelles, Paris, Amiens, SODI.

Hemingway, Ernest (1966), „Big two-Hearted River“, *The Short Stories of Ernest Hemingway*, New York, Charles Scribner's Sons.

Herman, David (1994), „Hypothetical Focalization“, *Narrative* 2, ctp. 230-253.

Hintikka, Jaakko (1975), *The Intentions of Intentionality and Other New Models for Modalities*, Dordrecht, Reidel.

Hintikka, Jaakko (1989), „Exploring Possible Worlds“, y: Allèn 1989, ctp. 52-73.

Hirsch, Marianne (1989), *The Mother / Daughter Plot – Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indianapolis University Press.

Hite, Moly (1995), „Optics and Autobiography in Margaret Atwood's Cat's Eye“, y: *Twentieth Century Literature*, Vol. 41, No. 2 (Summer, 1995), Hempstead, New York, Hofstra University, ctp. 135-159, <http://www.jstor.org/stable/441644>, приступано 07. јуна 2015.

Horvitz, Deborah M. (2000), *Literary Trauma: Sadism, Memory, and Sexual Violence in American Women's Fiction*, New York, State of New York Press.

Howell, Robert (1979), „Fictional Objects: How They Are and How They Are Not“, *Poetics* 8, стр. 129-77.

Howells, Coral Ann (1996), *Margaret Atwood* (Modern Novelists, 1<sup>st</sup> edition), New York, MacMillan.

Howells, Coral Ann (2003), *Contemporary Canadian Women's Fiction: Refiguring Identities*, New York, Palgrave Macmillan.

Howells, Coral Ann (2005), *Margaret Atwood* (2<sup>nd</sup> Edition), London, Palgrave MacMillan.

Howells, Coral Ann (2006), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hutcheon, Linda (1980), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, 2<sup>nd</sup> ed., New York, Methuen, 1984.

Hutcheon, Linda (1996), „Historicizing The Postmodern: The Problematising of History“, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge.

Hutcheon, Linda (1983), „From Poetic to Narrative Structures: The Novels of Margaret Atwood“, y: Sherill Grace and Lorraine Weir (eds.), *Margaret Atwood: Language, Text, and System*, Vancouver, University of British Columbia Press, стр. 17-31.

Ingersoll, Earl G. (1990), *Margaret Atwood: Conversations*, Princeton, N. J., Ontario Review Press.

Irvine, Lorna (1988), „*The Here and Now of Bodily Harm*“, y: Kathryn VanSpankeren and Jan Garden Castro (eds.), *Margaret Atwood: Vision and Forms*, Carbondale, Southern Illinois University Press, стр. 85-100.

Iser, Wolfgang (1971), „Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction“, y: J. Hillis Miller (ed.), *Aspects of Narrative*, 1-450, English Institute Essays 1971, New York, Colombia University Press.

Iser, Wolfgang (1974), *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Iser, Wolfgang (1978), *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Jovanović, Aleksandra (2009), „The Heroine Reborn: Margaret Atwood’s *Alias Grace* and John Fowles’s „A Maggot““, objavljeno u: Jelena Novaković, Biljana Dojčinović-Nešić (eds.), *Proceedings International Conference of Canadian Studies (19-21 October, 2007, Belgrade) / Culture and Ideology: Canadian Perspectives*, Belgrade, Faculty of Philology of Belgrade, Yugoslav Association for Canadian Studies, стр. 216-222.

Kalinowski, Georges (1985), *Sémiotique et philosophie*, Paris, Hadès-Benamins.

Kaminski, Margaret (1990), „Preserving Mythologies“, u: Earl G. Ingersoll (ed.), *Margaret Atwood: Conversations*, Princeton, N. J., Ontario Review Press, стр. 28.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1986), *L’Implicite*, Paris, Colin.

Kirkham, Richard L. (1992), *Theories of Truth: A Critical Introduction*, Cambridge, MIT Press.

Kripke, Saul A. (1980), *Naming and Necessity*, Cambridge, Harvard University Press.

Kripke, Saul A. (1984), „Semantical Considerations on Modal Logic“, *Acta Philosophica Fennica* 16, стр. 83-94.

Kuester, Martin (1992), *Framing Truths: Parodic Structures in Contemporary English Canadian Historical Novels*, Toronto, University of Toronto Press.

Kundera, Milan (1982), *Knjiga smijeha i zaborava* (preveli Albert Goldstein i Dragmar Ruljančić), Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.

Kundera, Milan (1988), *Smešne ljubavi* (preveo sa češkog Aleksandar Ilić), Beograd, Prosveta.

Lecker, Robert (1981), „Janus through the Looking Glass: Atwood’s First Three Novels“, u: Arnold E. Davidson and Kathy N. Davidson (eds.), *The Art of Margaret Atwood: Essays in Criticism*, Ontario, Toronto, House of Anansi Press Limited, стр. 177-204.

Lewis, David (1968), „Counterpart Theory and Quantified Modal Logic“, *The Journal of Philosophy*, Volume 65, Issue 5 (Mar. 7, 1968), стр. 113-126. (<http://knoesis.wright.edu/students/topher/courses/phillang/lewis.pdf>)

Lewis, David (1978), „Truth in Fiction“, *American Philosophical Quarterly* 15, стр. 37-46.

Lewis, David (1979 /1973), *Counterfactuals*, изводи у: Loux, стр. 15-64.

Loux, Michael J. (1979), Preface and „Introduction: Modality and Metaphysics“, у: Loux 1979, стр. 9-11, 15-64.

Loux, Michael J. (1979), *The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality*, Ithaca, Cornell University Press.

Loyd, Sally A. and Beth C. Emery (1994), „Physically Aggressive Conflict in Romantic Relationships“, у: Cahn 1994, стр. 27-46.

Lloyd, Denevieve (1978), „Leibniz on Possible Individuals and Possible Worlds“, *Australian Journal of Philosophy* 56, стр. 126-42.

Lovelady, Stephanie (1999), „I Am Telling This To No One But You: Private Voice, Passing, and the Private Sphere in Margaret Atwood's *Alias Grace*“, *Studies in Canadian Literature* 24.2 (1999), стр. 35-63.

Macpherson, Slettedahl Heidi (2010), *The Cambridge Introduction to Margaret Atwood*, Cambridge, Cambridge University Press.

MacLean, Susan (1980), „*Lady Oracle*: The Art of Reality and the Reality of Art“, *Journal of Canadian Fiction* 28–9, стр. 179-97.

Macura, Sergej (2009), „The Construction of Feminine Identity in *Alias Grace*“, објављено у: Jelena Novaković and Biljana Dojčinović-Nešić (eds.), *Proceedings International Conference of Canadian Studies (19-21 October, 2007, Belgrade) / Culture and Ideology: Canadian Perspectives*, Belgrade, Faculty of Philology of Belgrade, Yugoslav Association for Canadian Studies, стр. 237-242.

Margolin, Juri (1997), „Jedinke u narativnim svetovima: jedna ontološka perspektiva“ (preveo N. Petrović), u: *Reč: časopis za književnost i kulturu*, godina 4., broj 30, Beograd, str. 88-100.

Margolin, Uri (1986), „The Doer and the Deed: Action as Basis for Characterization in Narrative“, *Poetics Today* 7, str. 205-25/

Margolin, Uri (1987), „Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative: A Set of Conditions“, *Style* 21, str. 107-24.

Martínez-Bonati, Felix (1973), „Die logische Struktur der Dichtung“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 47, str. 185-200.

Mates, B. (1968), „Leibniz on Possible Worlds“, y: B. van Rootsellar and J. F. Staal (eds.), *Logic, Methodology, and Philosophy of Science*, vol. 3, Amsterdam, North-Holland, str. 507-529.

Mates, B. (1986), *The Philosophy of Leibniz: Metaphysics and Language*, New York, Oxford University Press.

McLay, Catherine (1986), „Triple Solitaire“, *Journal of Canadian Fiction* 3536: 12229.

McHale, Brian (1987), *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen.

McWilliams, Ellen (2009), *Margaret Atwood and the Female Bildungsroman*, Farnham, Surrey, United Kingdom, Ashgate Publishing Limited.

Michailescu, Calin (1991), „Mind the Gap: Dystopia as Fiction“, *Style* 25, str. 211-222.

Moodie, Susanna (1989), *Life in the Clearings versus the Bush*, Toronto, New Canadian Library, McClelland & Stewart.

Murray, Jennifer (2001), „Historical Figures and Paradoxical Patterns: the Quilting Metaphor in Margaret Atwood's *Alias Grace*“, *Studies in Canadian Literature*, 26: 1, str. 65-83.

Nicholson, Colin (1994), *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity*, New York, St. Martin's Press.

Николић, Милена (2016), „Ментално путовање Леше Грин“, *Наслеђе – часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, 34, 2016, Крагујевац, Филолошки факултет, стр. 83-95.

Nikolic, Milena (2016), *Gertrude and Grace: Margaret Atwood's Gertrude Talks Back and Alias Grace*, у: *Central European Journal of Canadian Studies* 10/11 (2016), Brno, Masaryk University Brno, стр. 135-147.

Nikolić, Milena (2017), „Moral Disorder: Nell's Antisentimental Worldview“, у: *Le CANADA in bref: le Canada contemporain dans la nouvelle = Canada in Short: Contemporary Canada in Short Fiction* / sous la direction de /Editors Jelena Novaković et / and Vesna Lopičić. Belgrade, Faculté de Philologie, Université de Belgrade = Faculty of Philology, University of Belgrade: Association Serbe d'études canadiennes: Serbian Association for Canadian Studies, Beograd, Čigoja štampa, стр. 293-302.

Николић, Милена (2017а), „Приповедни светови Маргарет Етвуд“, у: *Philologia Mediana – Часопис за филолошке науке Филозофског факултета Универзитета у Нишу*, IX/9, Ниш, Филозофски факултет, стр. 261-276.

Nischik, Reingard M. (2000), *Margaret Atwood: Works and Impact*, New York, Camden House.

Noakes, Jonathan and Margaret Reynolds (2002). *Margaret Atwood. The Essential Guide to Contemporary Literature*, Vintage.

Novitz, David (1987), *Fiction, Knowledge, and Imagination*, Philadelphia, Temple University Press.

Palumbo, Alice (2009), „On the Border: Margaret Atwood's Novels“, у: Harold Bloom (ed.) *Margaret Atwood*, New York, Infobase Publishing, стр. 21-34.

Parsons, Terrance (1980), *Nonexistant Objects*, New Haven, Yale University Press.

Pavel, Thomas G. (1975), „‘Possible Worlds’ in Literary Semantics“, у: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34, 2, стр. 165-176.

Pavel, Thomas G. (1986), *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press.

Pavel, Tomas (1997), „Fikcionalni svetovi i ekonomija imaginarnog“ (preveo I. Radisavljević), u: *Reč: časopis za književnost i kulturu*, godina 4., broj 30, Beograd, стр. 111-115.

Petrović, Novica (2008), „Misogyny without Frontiers: Feminist Issues in the Work of Margaret Atwood“, рад саопштен на међународној конференцији *Language, Literature, Culture, Identity* одржаној у Београду 11. и 12. септембра 2008. године, објављено у: Slobodan Grubačić and Dalibor Soldatić (eds.), *Language, Literature, Culture, Identity*, Proceedings of the international conference held in Belgrade, 11th and 12th September 2008, Faculty of Philology, University of Belgrade, Belgrade, стр. 323-329.

Pier, John (1992), „Between Text and Paratext: Vladimir Nabokov's *Pale Fire*“, *Style* 26: стр. 12-32.

Prince, Gerald (1992), *Narrative as Theme*, Lincoln, University of Nebraska Press.

Palumbo, Alice M. (2000), „On the Border: Margaret Atwood's Novels“, у: Reingard M. Nischik (ed.), *Margaret Atwood: Works and Impact*, New York, Camden House, стр. 73-87.

Radway, A. Janice (1991), *Reading The Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill and London, University of North Carolina Press.

Rajan, Mari-Laura (1997), „Mogući svetovi i odnosi pristupačnosti: semantička tipologija fikcije“ (preveo D. Đorđević Mileusnić), u: *Reč: časopis za književnost i kulturu*, godina 4., broj 30, Beograd, стр. 101-110.

Rhys, Jean (1993), *Wide Sargasso Sea*, Harmondsworth, Penguin.

Ryan, Marie-Laure (1984), „Fiction as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue“, *Style* 18, стр. 121-139.

Ryan, Marie-Laure (1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press.



Rao, Eleonora (1994), „Margaret Atwood's Lady Oracle: Writing Against Notions of Unity“, у: Colin Nicholson (ed.), *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity*, New York, St. Martin's Press, стр. 133-152.

Rao, Eleonora (2009/2010), „A Response to 'The Return of the Dead in Margaret Atwood's *Surfacing* and *Alias Grace*'“, *Connotations* 19.1-3 (2009/2010), стр. 68-78.

Reber, S. Arthur (1995), *The Penguin Dictionary of Psychology*, London, Penguin Books.

Rescher, Nicholas (1975), *A Theory of Possibility; A Constructivistic and Conceptualist Account of Possible Individuals and Possible Worlds*, Oxford, Blackwell.

Rescher, Nicholas (1979/ 1973), „The Ontology of the Possible“, у: Loux, стр. 166-181.

Ribnikar Vladislava (1997), „Mogući svetovi i teorija fikcije“, у: *Reč: časopis za književnost i kulturu*, godina 4., broj 30, Beograd, стр. 69-73.

Riffaterre, Michael (1990), *Fictional Truth*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Rigney, Barbara Hill (2000), „Alias Atwood: Narrative Games and Gender Politics“, у: Reingard M. Nischik (ed.), *Margaret Atwood: Works and Impact*, New York, Camden House, стр. 157-165.

Rogerson, Margaret (1998), „Reading the Patchworks in *Alias Grace*“, *The Journal of Commonwealth Literature*, 33: 5, стр. 5-22.

Rogerson, Margaret (2009/2010), „Should We Believe Her? Margaret Atwood and Uncertainty: A Response to Burkhard Niederhoff“, *Connotations, A Journal for Critical Debate* Vol. 19.1-3 (2009/2010), доступно на: <http://www.connotations.uni-tuebingen.de/rogerson01913.htm>, приступано 11. августа 2014. године.

Ronen, Ruth (1988), „Completing the Incompleteness of Fictional Entities“, *Poetics Today* 9, стр. 497-514.

Ronen, Ruth (1994), *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.

Rosenberg, H. Jerome (1984), *Margaret Atwood*, Boston, Twayne.

Rowland, Susan (2000), „Imaging Bodies and Feminine Spirits: Performing Gender in Jungian Theory and Atwood's *Alias Grace*“, y: Angela Keane and Avril Horner (eds.), *Body Matters: Feminism, Textuality, Corporeality*, Manchester, Manchester University Press, стр. 244-254.

Russell, Bertrand (1919), *Introduction to Mathematical Philosophy*, London, Allen & Unwin.

Russel, Bertrand (1970), *An Inquiry into Meaning and Truth*, Harmondsworth, Penguin.

Russel, Bertrand (1959), *My Philosophical Development*, London, Allen & Unwin.

Searle, John R. (1979), „The Logical Status of Fictional Discourse“, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, стр. 58-75. (Orig. in *New Literary History* 6 [1974/75]: 319-332.)

Siddall, Gilian (2009), „'That is what I told Dr. Jordan...': Private Disruptions in Margaret Atwood's *Alias Grace*“, in Harold Blood (ed.), *Margaret Atwood, USA*, Infobase Publishing, стр. 127-142.

Shelley, Mary (1993), *Frankenstein*, Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd.

Showalter, Elaine (1986), „Piecing and Writing“, y: Nancy K. Miller (ed.), *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, стр. 222-247.

Somacarrera, Pillar (2006), „Power politics: power and identity“, y: Coral Ann Howells (ed.), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge, Cambridge University Press, стр. 43-57.

Spitzberg, Brian H., Daniel J. Canary and William R. Cupach, (1994), „A Competence-Based Approach to the Study of Interpersonal Conflict“, y: *Cahn*, стр. 183-202.

Staels, Hilde (1995), *Margaret Atwood's Novels: A Study of Narrative Discourse*, Tübingen, Francke Verlag.

Stalnaker, Robert C. (1984), *Inquiry*, Cambridge, MIT Press.

Staines, David (2006), „Margaret Atwood in Her Canadian Context“, у: Coral Ann Howells (ed.), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge, Cambridge University Press, стр. 12-27.

Suleiman, Susan Rubin (1983), *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as Literary Genre*, New York, Columbia University Press.

Thieme, John (1992), „Female Houdini: Popular Culture in Margaret Atwood’s Lady Oracle“, у: *Kunapipi*, xiv, 1, стр. 71-80, доступно на сајту: <http://ro.uow.edu.au/kunapipi/vol14/iss1/1>, приступано 10. октобра, 2016. године.

Thomas, Clara (1981), „Lady Oracle: The Narrative of a Fool-Heroine“, у: Arnold E. Davidson and Kathy N. Davidson (eds.), *The Art of Margaret Atwood: Essays in Criticism*, Ontario, Toronto, House of Anansi Press Limited, стр. 159-75.

Tennyson, Alfred Lord (2013), „The Lady of Shalott“ (illustrated by Charles Keeping), Oxford, Oxford University Press.

Tolan, Fiona (2007), *Margaret Atwood – Feminism and Fiction*, Amsterdam – New York, Rodopi B.V.

Uismans, Žoris-Karl (1966), *Nasuprot* (preveo sa francuskog Živojin Živojinović), Beograd, Prosveta.

VanSpanckeren Kathryn, and Jan Garden Castro (1988), *Margaret Atwood: Vision and Forms*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

Vevaina, Coomi S., and Coral Ann Howells (1998), *Margaret Atwood: The Shape-Shifter*, New Delhi, Creative Books.

Vevaina, Coomi S. (1998), „Quilting Selves: Interpreting Atwood’s *Alias Graces*“, у: Coomi S. Vevaina and C. A. Howells (eds.), *Margaret Atwood: The Shape-Shifter*, New Delhi, Creative Books, стр. 64-74.

Vevaina, Coomi S. (2006), „Margaret Atwood and history“, у: Coral Ann Howells (ed.), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge, Cambridge University Press, стр. 86-99.

Vinikot, Donald V. (1999), *Igranje i stvarnost* (prevela Milica Mint), Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Vujaklija, Milan (1980), *Leksikon stranih reči i izraza*, Beograd, Prosveta.

Walton, Kendall L. (1990), *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press.

Wilson, Sharon R. (1993), *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*, Jackson, University Press of Mississippi.

Wilson, Sharon R. (2003), *Margaret Atwood's Textual Assassinations: Recent Poetry and Fiction*, Columbus, Ohio, State University Press.

Wilson, Sharon R. (2006), „Blindness and survival in Margaret Atwood's major novels“, y: Coral Ann Howells (ed.), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge, Cambridge University Press, str. 176-191.

Wilson, Sharon R. (2003), „Quilting as Narrative Art: Metafictional Construction in *Alias Grace*“, y: Sharon R. Wilson (ed.), *Margaret Atwood Textual Assassinations: Recent Poetry and Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, str. 121-34.

Wilson, Sharon R. (2009), „Quilting as Narrative Art: Metafictional Construction in *Alias Grace*“, y: Harold Bloom (ed.), *Margaret Atwood*, USA, Infobase Publishing, str. 79-91.

Wisker, Gina (2002), *Margaret Atwood's Alias Grace: A Reader's Guide*, New York, London, Continuum International Group.

Woods, John Hayden (1982), „Antimadversions and Open Questions: Reference, Inference, and Truth in Fiction“, *Poetics* 11, str. 553-562.

Wolterstorff, Nicholas (1980), *Works and Worlds of Art*, Oxford, Clarendon Press.

Wynne-Davies, Marion (2010), *Margaret Atwood*, UK, Northcote House Publishers Ltd.

York, Lorraine (2006), „Biography / autobiography“, у: Coral Ann Howells (ed.), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge, Cambridge University Press, стр. 28-42.

### **Извори на Интернету:**

<http://wonderingminstrels.blogspot.rs/2003/10/tricks-with-mirrors-margaret-atwood.html>, приступано 09. септембра 2014. године.

<https://frankensteinresources.wikispaces.com/file/view/speeches+for+dr+frankenstein+by+margaret+atwood.pdf>, приступано 01. августа 2014. године.

<https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/7890/8947>, приступано 13. октобра 2016. године.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Fantasia\\_\(1940\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fantasia_(1940_film)), приступано 07. јула 2015. године.

<http://www.bartleby.com/42/727.html>, приступано 01. марта 2016. године.

<http://www.connotations.uni-tuebingen.de/rogerson01913.htm>, приступано 11. августа 2014. године.

<http://ro.uow.edu.au/kunapipi/vol14/iss1/1>, приступано 10. 10. 2016. године.

<http://www.jstor.org/stable/441644>, приступано 07. јуна 2015.

## БИОГРАФИЈА

Милена З. Николић је рођена у Београду, 1986. године. Дипломирала је 2010. године на катедри за Енглески језик и књижевност Филолошког факултета Универзитета у Београду, где је завршила и дипломске академске студије – мастер. Тема њеног мастер рада је *Морал и хришћанство у делу Вилијама Блејка*.

Радила је на месту професора енглеског језика у основним и средњим школама, професора немачког језика у основним школама, као и школама за стране језике у периоду од 2010-2017.

Учесница је разних међународних конференција и научних скупова: Међународне конференције Канадских студија у Београду 2015-2017. године; Међународне конференције Алфа Универзитета у Београду 2013-2014. године; Међународне конференције Синергија Универзитета у Бијељини 2013. године; Међународног научног скупа Филозофског факултета у Источном Сарајеву 2014. године; Међународне конференције „Синтеза 2016“ Универзитета Сингидунум у Београду; ЕЛТА у Београду 2017. године.

Од 2013. године ангажована је као асистент на Филолошком факултету Синергија у Бијељини, у Републици Српској.

Области њеног интересовања су енглеска књижевност, савремени амерички роман, савремена канадска књижевност, књижевно и симултано/консекутивно превођење.

Чланица је Централно-европске асоцијације Канадских студија.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Милена Николетић

број уписа 10020/4

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ОРИКЦИЈА И СТВАРНОСТ НЈЕНСКИХ ЛИКОВА  
У ДЕЛУ МАРГАРЕТ СТВУД

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 12. 04. 2018 год.

Milena Nikolic

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске  
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Милена Николит  
Број уписа 10020/1,  
Студијски програм КЊИЖЕВНОСТ  
Наслов рада ФРИКЦИЈА И СТВАРНОСТ НИНСКИХ ЛИКОВА У ДЕЛУ МАРГАРЕТ ЕТВУД  
Ментор проф. др Новица Петровић  
  
Потписани Милена Николит

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

**Потпис докторанда**

У Београду, 12. 04. 2018. год.

Милена Николит



### Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

СРИКЦИЈА И СТВАРНОСТ НЕНСКИХ ЛИКОВА  
У ДЕЛУ МАРГАРЕТ ЕТВУД

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

☒ 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 12.04.2018. год.

M. Jena Nikolic